UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Intimidade *performada*: a gestão da visibilidade em "Memórias, crônicas e declarações de amor", de Marisa Monte

Rusvel Nantes

Belo Horizonte

2011

Rusvel Nantes

Intimidade *performada*: a gestão da visibilidade em "Memórias, crônicas e declarações de amor", de Marisa Monte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: André Brasil

Belo Horizonte

2011

Rusvel Nantes

Intimidade *performada*: a gestão da visibilidadeem "Memórias, crônicas e declarações de amor",de Marisa Monte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Prof. Dr. André Brasil (Orientador) – UFMG

Profª. Drª. Vera França – UFMG

Prof. Dr. Eduardo de Jesus – PUC Minas

Belo Horizonte, 26 de abril de 2011.

RESUMO

Em abril de 2007, a edição brasileira da revista *Rolling Stone* chegava às bancas com uma chamada, no mínimo, instigante: "quem tem medo de Marisa Monte?". Tendo em vista a autonomia conquistada pela artista frente ao mercado fonográfico e o crescente investimento na construção da própria imagem, esta pesquisa discute a reconfiguração da visibilidade a partir de certo deslimite entre os domínios do público e do privado. Para tanto, analisamos fotografias feitas por Marisa Monte para o projeto gráfico do disco e do *songbook Memórias, crônicas e declarações de amor* (2000). Partindo do pressuposto de que os produtos midiáticos estão cada vez mais permeados por narrativas autobiográficas, buscamos mapear alguns traços que marcam a subjetividade contemporânea, em um contexto de emergência da vida ordinária e do homem comum. Buscamos entender ainda de que maneira os processos de celebrização foram transformados devido à constante exteriorização da intimidade. Por meio da análise das imagens, desejamos refletir acerca de uma dinâmica sociocultural que intensificou a demanda de observação do outro e, ao mesmo tempo, legitimou a exposição e a gestão de si. Portanto, ao contextualizar a postura de Marisa Monte diante da indústria cultural brasileira, tentamos mensurar traços autorais que fazem de sua própria obra parte de uma estratégia de manutenção da fama, respondendo, assim, às práticas contemporâneas que estimulam o culto à *performance*.

Palavras-chave: comunicação, fotografia, intimidade, visibilidade, *performance*, Marisa Monte

ABSTRACT

In April 2007, the Brazilian edition of Rolling Stone magazine arrived at the newsstand with the at least curious headlines: "who is afraid of Marisa Monte?". Taking in consideration the autonomy conquered by the artist in relation to the phonographic market and the increasing investment in the construction of the own image, this research discusses the reconfiguration of the visibility from certain unlimit between the domains of the public and the private. For this, we analyzed photographs made by Marisa Monte for the graphical project of the record and songbook *Memórias, crônicas e declarações de amor*

(Memories, chronicles and declaration of love - 2000). Considering that the mediatic products are even more permeated by autobiographical narratives, we search to verify some traces that structure the contemporary subjectivity, in a context of emergency of the ordinary life and the common man. We also searched to understand how the celebrization processes had been transformed due to a constant exteriorization of the privacy. Through the analysis of the images, we desired to reflect about a sociocultural dynamics that intensified the demand of observation of the other and, at the same time, legitimized the exposition and the management of herself. Therefore, when we contextualized the position of Marisa Monte in relation to the Brazilian cultural industry, we tried to measure authorial traces that make her proper music part of a strategy of maintenance of the fame, answering, thus, to the contemporary practices that stimulate the cult ofthe performance.

Key words: communication, photograph, privacy, visibility, performance, Marisa Monte

DEDICATÓRIA

Aos que gostam de música.
Aos que preferem a popular e brasileira.
Aos que, assim como eu, não resistiram ao canto da sereia.
Aos que aprenderam, no curso da vida, que os verdadeiros amores não demandam justificativa, análise e conclusão.

Eu não sou da sua rua
Eu não falo a sua língua
Minha vida é diferente da sua
Estou aqui de passagem

Branco Mello e Arnaldo Antunes

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado de uma busca por realização pessoal. Porque antes de conhecer autores e suas respectivas teorias, Marisa Monte aconteceu em minha vida. E tudo mudou desde então. Foram mais de dez anos em contato diário com as mesmas fotografias, ouvindo o mesmo disco que me levou ao trabalho de outras cantoras e, por meio delas, eu pude encontrar meu lugar no mundo. Um lugar onde não há diferença entre música e imagem, pois ambas se prestam ao meu encantamento. Sou grato a todas essas vozes que me frequentam e jamais saberão meu nome. Vozesque (me) representam.

Agradeço imensamente a quem, de alguma maneira, alegra minha existência. A quem esteve de passagem, a quem veio para demorar, a quem deixou saudade, libertou sorrisos, enxugou lágrimas e compartilhou silêncio sem mais constrangimentos.

Enquanto as águas de março vão fechando mais um verão, aproveito para lavar a alma e reconhecer o valor das pessoas que inspiram, diariamente, minhas próprias crônicas e declarações de amor. Pessoas sem as quais minhas memórias não teriam a mesma textura e sonoridade, o mesmo sabor e colorido.

A toda minha família, aos colegas que me acompanharam desde os tempos de escola, passando pela graduação e especialização até chegar ao mestrado. Aos que direta ou indiretamente participaram desta pesquisa. Muito obrigado a quem *me acalma, me acolhe a alma* e *me ajuda a viver*: Doralina, Evaldo, Lucélia, Lili, Gabriela, Keissiane, Tia Moby, Raisa, Marcelo, Mariana (Sarah), Rodrigo, Davi, Dona Elza, Thaísa (Ninfeta), Carmem, Flavinha, Fábio, Gustavo, Vó Elcira, Vó Hilda, Vó Raimunda, Vô Tião, Thiago, Eliana, Evanir, Fernanda (Peixinho), Fred, Mariana (Pops), Marcela Mangabeira, Thaís, Luciana, Paula Baião, Marina Andalécio, LZ, Cauê, Carla Santos, André Brasil, Vera França, Eduardo de Jesus, Daniela Serra, Elisa Resende, Carlos Falci, Mário Viggiano, Carla e Carlos Mendonça.

Fiz esta dissertação, inclusive, para retribuir tudo o que Marisa Monte me ensinou sobre leveza e autonomia. E toda vez que ela canta, sinto que valeu a pena. Acho que aprendi. Ao longo destas páginas eu encerro mais um ciclo. E depois, o que vier, será bem-vindo. Mas, por enquanto, *deixa eu dizer que te amo, deixa eu pensar em você...*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: reprodução da capa do primeiro cd de Marisa Monte **40**
Figura 2: luz indireta cria atmosfera de mistério **42**
Figura 3: série de movimentos que ganham vigor **42**
Figura 4: agitação dos braços e expressão facial. **42**
Figura 5: arsenal de caras e bocas da cantora eclética. **42**
Figura 6: reprodução da capa do segundo cd da cantora **44**
Figura 7: reprodução da capa do segundo DVD. **45**
Figura 8: cantora se veste e aquece a voz. **46**
Figura 9: figurino rebuscado. **46**
Figura 10: gestual dramático **46**

Figura 11: em Nova Iorque, a cantora com imagem de cosmopolita. **46**
Figura 12: videoclipe de *Beija Eu* **47**
Figura 13: clipe de *Diariamente* celebra o cotidiano da vida da cantora. **47**
Figura 14: reprodução da capa do terceiro cd da cantora..... **47**
Figura 15: cantora entoa lamento sertanejo em *Segue o Seco*..... **49**
Figura 16: Marisa Monte em meio a velas, santos e crucifixos. **49**
Figura 17: chão rachado, um dos elementos que reconstituem o sertão nordestino. **49**
Figura 18: Marisa e os figurantes chamam pela chuva. **49**
Figura 19: reprodução do quinto cd de Marisa Monte. **51**
Figura 20: cantora com Carlinhos Brown. **53**
Figura 21: influência da cultura oriental. **53**
Figura 22: Marisa com as pastoras da Velha Guarda da Portela **53**
Figura 23: Marisa Monte e os Novos Baianos. **53**
Figura 24: visual *neo hippie* **54**
Figura 25: bata, pulseiras e colares. **54**
Figura 26: videoclipe de *Amor I love you* **57**
Figura 27: contracenando com Arnaldo Antunes. **57**
Figura 28: videoclipe de *Gentileza* **57**
Figura 29: Marisa Monte aparece no videoclipe como coadjuvante do Profeta Gentileza. **57**
Figura 30: fotografias feitas pela própria Marisa Monte. **58**
Figura 31: momento de intimidade sem revelar a identidade de quem a acompanha na cama **58**
Figura 32: interpretações intimistas ou vigorosas **58**
Figura 33: carga dramática em uma combinação entre melodia, iluminação e cenário. **58**
Figura 34: capa de CD com reprodução de foto feita com calda de chocolate, por Vik Muniz. **59**
Figura 35: Marisa Monte com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. **60**
Figura 36: imagens do DVD que apresenta o processo criativo e a intimidade dos músicos **60**
Figura 37: trio se coloca com a câmera diante do espelho. **60**
Figura 38: registro dos pés de Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. **60**
Figura 39: imagem mostra bastidores da gravação do CD. **61**
Figura 40: Marisa Monte e Arnaldo Antunes dividem os microfones. **61**
Figura 41: reprodução da capa do CD Infinito Particular **62**
Figura 42: reprodução da capa de Universo ao meu redor **62**
Figura 43: reprodução da capa do documentário *Infinito ao meu redor* **63**

Figura 44: Marisa Monte lava roupa na banheira de um quarto de hotel. **64**
Figura 45: trechos de shows são mostrados no documentário. **64**
Figura 46: Marisa Monte e o filho brincam na praia. **65**
Figura 47: imagem revela e esconde o rosto da criança **65**
Figura 48: padrão de apresentação das cifras. **104**
Figura 49: ficha técnica do *songbook* **104**
Figura 50: reprodução da capa do *songbook* **105**
Figura 51: reprodução da contracapa do *songbook* **105**
Figura 52: autorretrato da cantora desfocado em página dupla. **105**
Figura 53: pés de Marisa Monte apoiados sobre o painel de um automóvel **109**
Figura 54: elementos de sinalização que, provavelmente, fazem parte de um pedágio **109**
Figura 55: foto destaca um cachorro deitado debaixo de um banco próximo a uma perna. **110**
Figura 56: flagrante de uma pessoa que aparece de costas. **110**
Figura 57: foto diante do espelho reforça caráter informal. **113**
Figura 58: cantora opta por enquadramento parcial **113**
Figura 59: sequência de fotos com o rosto inchado, sem maquiagem, expondo olheiras e outras imperfeições. **114**
Figura 60: foto em que a cantora aparece maquiada **114**
Figura 61: sequência de fotos que pode ser relacionada à música *Não é fácil* **115**
Figura 62: autorretrato em que a artista aparece dentro de uma cafeteria, erguendo outra xícara de café. **115**
Figura 63: flores emolduram o rosto da artista. **116**
Figura 64: flores destacando suas expressões faciais. **116**
Figura 65: flores são usadas como objetos cênicos. **116**
Figura 66: flores ajudam no jogo cênico de se mostrar e se esconder **116**
Figura 67: característica do autorretrato reforça caráter amador da produção fotográfica. **117**
Figura 68: autorretrato com enquadramento inusitado. **117**
Figura 69: Marisa Monte aparece com uma espécie de touca de lã envolvendo os cabelos. **117**
Figura 70: luz indireta confere mais dramaticidade à cena **117**
Figura 71: artista encara a câmera como se fosse possível estabelecer um contato direto com o espectador **118**
Figura 72: Marisa Monte age, displicentemente, como se a câmera não mimetizasse o olhar

de outrem sobre si. 118
Figura 73: autorretrato da artista dentro de um carro. 119
Figura 74: sequência de fotos dentro de um estúdio. 119
Figura 75: plano fechado expõe apenas o rosto e os cabelos da artista com bastante espuma..... 120
Figura 76: autorretrato privilegia o rosto (ou parte dele), tornando praticamente impossível identificar a locação. 120
Figura 77: autorretrato nítido diante de uma praça..... 120
Figura 78: autorretrato superexposto diante de uma praça. 120
Figura 79: brincos, colares, chapéus, lenços e óculos chamam atenção para o rosto. 121
Figura 80: sequência mostra perfil e rosto da cantora. 121
Figura 81: microfone dentro de um estúdio. 122
Figura 82: foto mostra programa de edição de áudio. 122
Figura 83: etiquetas com o nome de algumas faixas incluídas no CD. 122
Figura 84: foto de uma mesa de som 122
Figura 85: referências literárias internacionais..... 123
Figura 86: referência literária nacional 123
Figura 87: referências musicais nacionais da cantora. 124
Figura 88: referências musicais internacionais da cantora. 124
Figura 89: imagem de uma sereia em referência a Iemanjá. 125
Figura 90: imagem de Iemanjá ao lado de imagens de santos católicos. 125
Figura 91: mapa destaca a foto do Brasil. 126
Figura 92: foto de uma porteira. 126
Figura 93: placa convida a seguir a sequência de fotos. 126
Figura 94: imagem da placa detalha uma seta apontando para a direita 126
Figura 95: foto de ninho caído no chão 127
Figura 96: foto de uma bromélia. 127
Figura 97: foto exibe produtos de maquiagem..... 128
Figura 98: maquiagem imprime caráter de feminilidade 128
Figura 99: imagem do aparelho telefônico ladeado de canetas, adesivos e anotações..... 128
Figura 100: xícara de café expõe marcas de batom nas bordas. 128
Figura 101: sequência em que Marisa Monte segura um telefone ocupa página dupla. 129
Figura 102: oito quadros mostram Marisa Monte lendo *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz..... 130

Figura 103: montagem de oito fotografias sugere que o núcleo narrativo tem início em um estágio e termina em outro. **131**

Figura 104: artista ocupa poltrona próxima à janela do avião. **131**

Figura 105: foto registra amontoado de malas. **131**

Figura 106: sequência marca a chegada de Marisa Monte a um hotel **132**

Figura 107: foto da queda d'água. **133**

Figura 108: autorretratos mostram Marisa Monte de óculos escuros e chapéu. **133**

Figura 109: montagem agrega imagens borradas e fora de foco, transformando-as em textura **134**

Figura 110: montagem de oito autorretratos feitos dentro de um carro. **135**

Figura 111: sequência de fotos mostra interação com fãs. **136**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. **16**

- **A NAÇÃO DAS CANTORAS** **23**
- **A era do rádio e a imagem das rainhas.** **25**
- **A imprensa especializada.** **31**
- **A chegada da televisão.** **33**
- **Marisa Monte: da aparição da diva ao infinito particular** **39**
- ***Mais*** **43**
- ***Cor de rosa e carvão*** **47**
- ***Barulhinho Bom*** **50**
- ***Memórias, crônicas e declarações de amor*** **54**
- ***Tribalistas*** **58**
- ***Infinito particular e Universo ao meu redor*** **61**

- **IMAGEM E SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA.** **71**
- **Deslimites entre o público e o privado.** **77**
- ***Performance: quando o fundo se torna fachada*** **82**
- **A "valorização" do homem comum.** **86**

• **Transformações do processo de celebrização 93**

• **O *SONGBOOK* DE *MEMÓRIAS, CRÔNICAS E DECLARAÇÕES DE AMOR*..... 101**
• **Autorretratos, objetos de afeto, serializações. 110**
• **Autorretratos: entre a pose e o despojamento. 112**
• **Objetos de afeto, objetos de cena. 121**
• **Serializações: entre a repetição do banal e sua montagem. 129**

CONSIDERAÇÕES FINAIS 137

REFERÊNCIAS..... 142

Mas é assim, nomeando, que nos contamos uns aos outros, comungando prazeres e penas. Na dança das carapuças nos identificamos com

pessoas e fatos de histórias, fábulas, ficções. Mas o homem antecede a lenda. Para inventá-la é que ele nasceu antes. Escutei num filme que uma obra de arte nos lembra e explica quem somos agora. Ou seja, à sua maneira, todo horror e toda beleza podem nos ler. Tudo diz de nós. Até um pôr do sol, uma lágrima, um livro. E cada vez que à mesma obra somos expostos, já somos outros e por isso a obra também é outra.

Elisa Lucinda

INTRODUÇÃO

Em abril de 2007, a edição brasileira da revista *Rolling Stone* chegava às bancas com uma chamada, no mínimo, instigante: "quem tem medo de Marisa Monte?". A reportagem de capa, apresentada com requintes de superprodução, ainda trazia um ensaio semelhante a um editorial de moda. Com direção de arte assinada por Giovanni Bianco e fotos de Gui Paganini, Marisa Monte brincava com a própria imagem, recorrendo a figurinos e poses para incorporar diferentes personagens. Coube ao repórter Ademir Correa coletar depoimentos de figuras conhecidas do meio artístico para ajudar a traçar um perfil da cantora. Nelson Motta sentenciou: "Marisa só faz o que quer, quando quer e com quem quer. É dona de sua gravadora e de todos os *masters* de seus discos, de sua editora, tem controle absoluto da carreira". E o cineasta Claúdio Torres foi ainda mais enfático: "Ela tem uma função na história da música brasileira. Uma artista muito culta em termos musicais, com gosto pela pesquisa, uma ponte entre o passado e o futuro. É a prova viva de que, com talento e muito trabalho, é possível determinar a própria trajetória".

Marisa Monte é, sem dúvida, um caso de sucesso na indústria fonográfica brasileira. Por ter conquistado a autonomia artística frente às imposições do mercado do entretenimento, sua biografia serve de exemplo a jovens talentos que buscam projeção no cenário musical.

Nascida em 1967, a cantora, compositora, instrumentista e produtora acumula prêmios que legitimam os milhões de discos vendidos ao longo da carreira. A cada trabalho, Marisa Monte reitera o

diálogo com outras formas de expressão que ultrapassam o universo sonoro e, ao mesmo tempo, expandem a fruição da música.

Em sua curiosa estreia, pouco convencional para os moldes da época, a imagem precedeu o disco. Em 1988, após uma série de shows realizados no Rio de Janeiro, Marisa Monte ganhou espaço no horário nobre da televisão brasileira, aparecendo em rede nacional por meio de um musical exibido pela extinta TV Manchete. Somente alguns meses depois o primeiro LP chegou às lojas trazendo grande parte do repertório gravado anteriormente para o programa de televisão.

Pode-se dizer que a carreira da artista foi estruturada nos palcos. Sob a luz dos refletores, sua *performance* musical adquire contornos teatrais devido aos elementos cênicos que são acionados na composição do espetáculo. Esses recursos imagéticos, desde então, serviram para enfatizar a carga dramática de suas apresentações.

Assim, Marisa Monte debutou ostentando, desde o início, características de diva cultuada por uma comunidade ainda restrita. Entretanto, com o passar dos anos, tornou-se uma cantora

popular na medida em que o trabalho foi, gradativamente, atingindo o público de forma mais ampla e massiva. As transformações no modo de se apresentar derivam de uma infinidade de fatores que incluem a adesão de um figurino mais leve, a gravação de melodias com forte apelo radiofônico, a produção de videoclipes e documentários, o resgate de pérolas do cancioneiro popular, a consolidação de parcerias com artistas de diferentes gêneros, a incursão pelo universo do samba pela Velha Guarda da Portela e até mesmo experiências pessoais como a maternidade. Essas experiências, muitas vezes tornadas estratégias de inserção comercial, associam música e imagem, materializando, inclusive, algum tipo de relação entre a vida pessoal e profissional da artista.

Atentos ao caminho trilhado por Marisa Monte dentro da indústria cultural brasileira, podemos afirmar que seu trabalho está, de alguma forma, conectado a uma tendência que, apesar de não ser recente, nos últimos anos, marcou a produção midiática, enchendo páginas de jornais, revistas e livros, além de invadir as telas do cinema e da televisão. Trata-se da exposição da intimidade, prática intensificada, sobretudo, pelas dinâmicas de interação próprias da internet e as redes sociais. *Blogs*, *fotologs*, *videologs*, fóruns de discussão, páginas pessoais e tantos outros dispositivos em que indivíduos de todas as partes do mundo trabalham (mesmo que de forma amadora ou instintiva) a gestão da autoimagem.

Assim, entra em cena a vida ordinária, narrada pelo homem comum, que é convocado a participar, colaborar e interagir. Mas o cotidiano, quando convertido em produto audiovisual, ganha

outros contornos. E neste novo contexto cabe à tela, ou à visibilidade que ela possibilita, emprestar um brilho especial a essas narrativas.

> São as lentes da câmera e os holofotes que criam e dão consistência ao real, por mais anódino que seja o referente para o qual os *flashes* apontam. A aparelhagem técnica da visibilidade é capaz de conceder sua aura a qualquer coisa e, nesse gesto, de algum modo também a realiza (SIBILIA, 2008, p. 240 e 241).

Também por isso, os discursos midiáticos contemporâneos propagam que agora qualquer um pode ser famoso. De fato, as celebridades que vemos surgir a todo o momento desaparecem da mesma forma com a qual alcançaram o estrelato, isto é, sem nada terem feito de extraordinário. Basta saber utilizar as ferramentas certas (e contar com alguma sorte) para transformar algo aparentemente insignificante em excepcional e, a partir daí, conquistar espaço midiático.

Como efeito dessas mudanças no processo de celebrização, observamos, por exemplo, que as palavras "famoso" e "famosa", pertencentes à classe dos adjetivos, agora são empregadas como substantivos autojustificáveis. Na dinâmica do espetáculo, a própria fama legitima a celebridade. Se antes as figuras ilustres estampavam traços biográficos que as retiravam do lugar comum, hoje a mídia se encarrega de resgatá-las em seus papéis de qualquer um.

É justamente nesse contexto que se insere o objeto empírico desta pesquisa. Em junho de 2000, Marisa Monte lançou *Memórias, crônicas e declarações de amor*, disco que, de acordo com da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) ultrapassou a marca de um milhão de cópias, ficando entre os 10 mais vendidos daquele ano. *Amor I Love You*, música de divulgação desse trabalho, alcançou o topo das paradas de sucesso em 2000 e foi uma das mais executadas pelas rádios brasileiras.

A despeito do êxito comercial, em *Memórias, crônicas e declarações de amor* Marisa Monte oferece, em novos moldes, além de música, a própria imagem para consumo. Autorretratos compõem o encarte do disco. As imagens do projeto gráfico também deram origem a um *songbook* que apresenta letras cifradas e dezenas de outras fotos entre as quais se destacam cenas que revelam aspectos da vida ordinária da artista. Usadas no *layout* de seu *website*[1], as fotografias feitas por Marisa Monte integraram o material de divulgação da turnê – que excursionou pelo Brasil e países estrangeiros entre 2000 e 2001 – e foram aproveitadas, ainda, na produção do videoclipe da música*O que me importa*.

A partir dessas informações, é possível afirmar que *Memórias, crônicas e declarações de amor* não se resume a apenas um disco. Trata-se de um projeto editorial abrangente no qual Marisa Monte compõe narrativas que se entrecruzam e são apresentadas em diferentes dispositivos e formatos. O estudo se desenvolve a partir da contextualização da postura da artista diante dos meios de comunicação

de massa e da indústria fonográfica, contrastando o trabalho em questão com outros momentos de sua carreira, a fim de verificar como ela utiliza a própria intimidade na manutenção de sua imagem. Pretendemos, ainda, refletir como Marisa Monte recorre à *performance* na tentativa de estabelecer laços afetivos com seu público. Deste modo, a escolha do objeto empírico se justifica por materializar, na produção cultural contemporânea e especificamente brasileira, traços de uma manifestação social que naturalizou uma cultura da observação do outro e,ao mesmo tempo, da exposição de si próprio.

Partimos da constatação de que a passagem do século XX para o XXI é marcada por um deslocamento do eixo central que alicerça a experiência individual, pois as tecnologias comunicacionais estão redefinindo o elo entre subjetividade e visibilidade. Assim, desejamos compreender os sentidos de um fenômeno que eclodiu recentemente com a popularização da internet, incentivando e legitimando a exibição pública da vida privada e da intimidade, observando também como esse fenômeno atravessa outras mídias. Percebemos que o uso de câmeras digitais, *webcams* e outros dispositivos móveis inauguram um estatuto ambíguo entre o público e o privado,

1 http://www.marisamonte.com.br HYPERLINK "http://www.marisamonte.com.br/" HYPERLINK "http://www.marisamonte.com.br/" HYPERLINK "http://www.marisamonte.com.br/"

"http://www.marisamonte.com.br/" HYPERLINK "http://www.marisamonte.com.br/" HYPERLINK

Se a cantora baiana privilegia o uso da imagem para exibir traços do seu dia a dia, há, por outro lado, quem prefira se expor a partir da própria música. *Bicicletas, bolos e outras alegrias*, disco de Vanessa da Mata que chegou às lojas no segundo semestre de 2010, também gira em torno das sutilezas experimentadas diariamente. Ao longo das 12 faixas, a cantora e compositora constrói breves epifanias a partir de histórias banais. As narrativas musicais recriam cenas cotidianas por meio de imagens que remetem à infância, à tradição oral, buscando despertar a memória afetiva para as miudezas que, na maioria das vezes, passam despercebidas. Em *Fiu Fiu* ela reproduz a sensação de ser assediada por uma cantada barata, além de criticar com bom humor os padrões de beleza vigentes ("homens / nós não nos entendemos como antes / eles adoram mulheres *air bag* / e nós emagrecemos para as amigas, inimigas todas).

Já em *Bolsa de Grife* ela recorre à ironia para falar de consumismo ("ainda tenho a angústia e a sede / a solidão, a gripe e a dor / e a sensação de muita tolice / nas prestações que eu pago / pela tal bolsa de grife). Em *Moro Longe* ela descreve a negociação de um encontro inusitado ("porque eu moro longe, no fim do mundo / se eu for aí, faça valer a pena) e lista coisas relativamente simples, capazes de tornar essa aventura erótica ainda mais prazerosa: pão novo, flores do campo, banho quentinho, sobremesa... Em *Meu Aniversário* a compositora esboça a satisfação de completar mais um ano de vida ("hoje é meu aniversário / corpo cheio de esperança / uma eterna criança, meu bem") e cita na letra o nome de seus três filhos adotivos: Bianca, Felipe e Micael. Devidamente

alinhado à proposta conceitual do disco, o projeto gráfico reafirma o caráter íntimo das letras. As fotos feitas pelo ator Gero Pestalozzi (marido da cantora) preenchem o encarte com as flores do campo, além de crianças andando de bicicleta (referência direta à faixa que dá nome ao disco) e envolvidas em outras atividades lúdicas. Em uma dessas imagens, Vanessa da Mata participa da brincadeira de pular corda na porta de casa. Para arrematar a exaltação das alegrias íntimas, o encarte traz, inclusive, a receita do tradicional bolo de fubá preparado por Dona Sinhá (avó da artista). Bolo que, assim como as bicicletas, inspirou essa produção musical.

Esta pesquisa, portanto, deriva da constatação de que a cultura contemporânea está profundamente marcada pelas narrativas (auto)biográficas, de viés confessional. Percebemos que esses relatos nos abastecem de material simbólico, remodelando subjetividades e orientando nossasvidas.

Partimos da hipótese de que a dimensão prosaica do cotidiano ocupa lugar de destaque nas representações, engendrando um duplo movimento: para as celebridades, a exposição da intimidade funciona como estratégia de manutenção da fama, por meio de um processo de “humanização”, de aproximação do artista ao universo do homem ordinário; já para as pessoas comuns, esse mesmo tipo

de exposição constitui-se como uma tentativa de fuga da invisibilidade, isto é, uma possibilidade de participar do universo do consumo e do entretenimento e, quem sabe, vislumbrar oestrelato.

Isso posto, a questão que norteia nossa análise gira em torno da seguinte pergunta: de que maneira as fotografias de Marisa Monte potencializam a gestão da autoimagem a partir do diálogo com aspectos ordinários da vida privada? Como essa gestão aparece materialmente nas imagens, em sua montagem e nas narrativas que elas engendram?

Nos capítulos que se seguem, mostraremos que, da era do rádio até a chegada da televisão, a trajetória de algumas cantoras brasileiras já indiciava, em moldes totalmente outros, tendências dessa exibição da intimidade atualmente em vigor. A partir de um breve percurso histórico, veremos que artistas atentas às demandas da indústria cultural conseguiram articular imagem e *performance* como estratégia de manutenção da visibilidade. Esse investimento que, a princípio era feito de forma intuitiva e incipiente, passa a se profissionalizar com o passar dos anos, alterando os processos de celebrização. No lastro dessas mudanças no mercado cultural, contextualizaremos a carreira de Marisa Monte que, de certo modo, recorreu ao legado deixado por suas antecessoras, a fim de alcançar uma autonomia artística que a permite controlar os meios de produção e, consequentemente, agregar valor simbólico à obra e à própria imagem.

Em seguida, esclareceremos as bases desse fenômeno contemporâneo que vem alterando os modos de ser, não sem guardar alguma continuidade com períodos anteriores. A partir da exposição

de um processo histórico que envolve fatores econômicos, políticos, socioculturais, estéticos e morais, entenderemos como as tecnologias comunicacionais estão redefinindo o elo entre subjetividade e visibilidade. Antes bem delimitada, a fronteira entre os espaços público e privado torna-se cada vez mais fluida, fazendo com que as práticas cotidianas adquiram um caráter marcadamente performativo. Assim, presenciamos a emergência do indivíduo comum que, apesar de não ter nada de extraordinário (ou justamente por isso), ocupa papel de destaque no espetáculo contemporâneo e, portanto, passa a administrar sua autoimagem à maneira de uma marca. Com efeito, vislumbramos a passagem do *ser* para o *ter*, e deste último para o *parecer*. A partir daí, a noção de estilo de vida triunfa ancorada na administração das aparências e na transformação dos próprios consumidores em objetos de consumo.

Por fim, tentaremos colocar o objeto empírico em questão em diálogo com esse novo contexto que se desenha na contemporaneidade. Optamos por iniciar nossa análise a partir da descrição de aspectos gerais impressos em *Memórias, crônicas e declarações de amor*. Nesta exposição introdutória, buscamos avaliar a materialidade das imagens, a fim de identificar elementos técnico-formais que garantem a unidade estética e conceitual do *songbook*. Após o levantamento dessas características,

definimos três operadores metodológicos - autorretratos, objetos de afeto e serializações – para conduzir um exame minucioso de algumas fotografias. Assim, pretendemos verificar como o trabalho de Marisa Monte incentiva reflexões acerca do uso do amadorismo como recurso estético, da manutenção da autoimagem por meio de narrativas autobiográficas, dos deslimites entre os domínios público e privado, da exposição da intimidade como suporte de vínculos afetivos, das mudanças nos processos de celebrização e da produção de subjetividades pela *performance*.

O que eu tinha visto e ouvido me dava a viva impressão de estar diante de um real talento. E mais: de uma forte personalidade cênica, de uma jovem com ótima cultura musical e muito bom gosto na escolha do repertório e na maneira de frasear as canções, de uma musicalidade à flor da pele. Já vi e ouvi muitas pessoas de talento, muito talento, mas que não foram a lugar algum. Porque lhes faltavam a vocação e a determinação dos que vi triunfar. Ou o carisma. Ou a sorte. Ou tudo isto. Já ouvi muita gente cantando muito bem, mas seus repertórios, sua

ignorância e mau gosto os levaram, no máximo, a acompanhar conversas de bar. Aquela garota de 19 anos parecia ter todas as qualidades para se tornar uma grande cantora. E uma obsessiva vontade de aprender, melhorar e crescer. Não ambicionava gravar um disco, nem tocar no rádio, nemser popular.

Nelson Motta

• A NAÇÃO DAS CANTORAS

Ao narrar suas memórias musicais, Nelson Motta (2009) relembra a época em que aceitou produzir os primeiros shows de Marisa Monte e, empolgado com a ideia de lançar um novo talento, aconselhava a jovem cantora até então desconhecida: "hoje música não é mais só música, é cada vez menos. É imagem, é palavra e atitude, é dança e teatro, é tecnologia e produto de consumo, é tantas outras coisas" (MOTTA, 2009, p. 436). A advertência do produtor musical, resultado de sua experiência no *show business*, parece sintetizar um movimento que teve início com a chegada do rádio no Brasil e que ganhou ainda mais vigor com a popularização da televisão. Neste capítulo, apresentaremos a trajetória de algumas cantoras que impulsionaram as engrenagens da indústria cultural brasileira, a fim de entender como essas mulheres alcançaram a hegemonia no mercado fonográfico. Conforme veremos a seguir, trata-se de um investimento que extrapola a produção musical, articulando imagem e *performance* como estratégia de manutenção da carreira artística. Esta estratégia, como veremos, se transforma historicamente tendo em vista a própria reconfiguração da indústria cultural e a maneira como se exercem, a cada época, os processos de celebrização.

Houve um tempo em que elas foram marginalizadas. No entanto, hoje são as cantoras que dominam o mercado de discos no Brasil. De acordo com uma reportagem publicada na revista *Veja* em abril de 2007, no ano anterior, mais de 100 discos de intérpretes femininas chegaram às lojas concorrendo com apenas 34 lançamentos de intérpretes masculinos. Partindo dessa estatística, a publicação enumera três razões para a supremacia das mulheres na indústria fonográfica brasileira.

A primeira justificativa é a constatação de que o apuro técnico das cantoras vem aumentando. Não basta ser afinada, é preciso que a voz seja um instrumento versátil. "Algumas, inspirando-se num exemplo consagrado como o de Marisa Monte, até mesmo vão buscar apoio no estudo lírico". Em segundo lugar, a revista considera que as mulheres dedicam-se com maior afinco à arte de interpretar.

Nesse contexto é possível enquadrar Maria Bethânia, que alcançou o estrelato dando vida a composições alheias. Por fim, a terceira razão da supremacia feminina verifica-se no intenso diálogo que, em geral, elas mantêm com suas precursoras. Trata-se da manutenção de uma tradição que revela traços identitários da música popular brasileira. Uma tradição que pertence às mulheres.

Ainda de acordo com a revista *Veja*, as jovens cantoras da atualidade podem ser agrupadas em quatro grandes vertentes, cada qual inspirada por um artista de grande projeção nacional. Assim, a primeira escola (e também a que conta com mais discípulas) é a de Elis Regina e caracteriza-se

pelo apuro técnico aliado ao estilo teatral. Interpretações emocionadas e emocionantes, que evidenciam a extensão vocal das intérpretes que possuem a habilidade de ir do sussurro ao canto aberto numa mesma música.

Curiosamente, a segunda vertente é influenciada por um homem: João Gilberto. Mas vale lembrar que Nara Leão – constantemente associada à Bossa Nova – também é citada por algumas novatas que se adequam a esse padrão. A escola de João Gilberto atrai dois tipos de artista: as interessadas na precisão técnica do canto e as de poucos recursos vocais, que investem numa interpretação contida, revisitando a estética do “banquinho e violão”.

O terceiro legado surge a partir da redescoberta do samba tradicional em redutos como a Lapa, no Rio de Janeiro, e também em casas de shows espalhadas pela região Sudeste. A valorização das raízes afro-brasileiras fez com que Clara Nunes despontasse como uma referência para esse segmento. Clara começou a carreira entoando boleros, mas depois de sua morte, em 1983, tornou-se uma das maiores representantes da peculiar mistura de alegria e tristeza que caracteriza osamba.

A publicação afirma que a última grande vertente é a de Marisa Monte. "Não tenho dúvida de que Marisa inaugurou uma escola. A obsessão com a técnica e a maneira de compor o repertório são suas duas lições básicas", diz o produtor Marco Mazzola. Além disso, o exemplo de Marisa Monte refere-se à busca pela autonomia artística, algo impensável há algumas décadas.

Considerando a influência póstuma de Clara Nunes e Elis Regina e as raríssimas apresentações de João Gilberto, é possível concluir que, das quatro referências indicadas pela revista *Veja*, Marisa Monte é a única em plena atividade, apresentando produções inéditas de tempos em tempos e mantendo um diálogo constante com a indústria cultural. No entanto, percebemos que essa interlocução – reconfigurada pela atual situação da indústria fonográfica – conserva e transforma características de outras épocas. Daí a necessidade de refazer uma breve genealogia no intuito de apreender como as primeiras cantoras de projeção nacional conduziram as carreiras a partir da relação com os meios de comunicação de massa.

- **A era do rádio e a imagem das rainhas**

A trajetória das grandes cantoras brasileiras confunde-se com a da expansão do rádio no país. André Diniz (2006) comenta que

> os primórdios da radiodifusão no Brasil foram orquestrados por educadores que viam no novo meio de comunicação a possibilidade de difundir conhecimento e cultura pelo país. O antropólogo Roquette-Pinto e o professor franco-brasileiro Henrique Morize criaram a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1923, dedicada a transmitir concertos, óperas, palestras e tudo que seus mentores achassem relevante para o povo (DINIZ, 2006, p. 57).

No início, os diretores das chamadas "rádios educativas" desprezavam a utilização do veículo como forma de entretenimento. O pioneirismo das ondas sonoras no Brasil foi motivado pela necessidade de politizar uma sociedade recém-liberta da escravidão, erradicando o analfabetismo e a ignorância.

No entanto, Maria Luisa Rinaldi Hupfer (2009) afirma que foi a partir dos anos 1930 que o veículo encontrou condições favoráveis para se firmar como meio de comunicação de massa. Originalmente educativo e elitista, o rádio transformou-se em negócio quando, em 1º de março de 1932, o governo Vargas instituiu o Decreto-lei nº 21.111, regulamentando seu funcionamento e permitindo a veiculação de propaganda. Deste modo, a noção de sociedade de consumo foi gradativamente assimilada pela economia brasileira.

> Com a introdução do patrocínio surgem os programas de variedades, e, com eles, os artistas populares e a música popular invadem o rádio. Esse veículo mais democratizado, que fala a linguagem que o povo entende e quer ouvir, será responsável pela criação de fenômenos até então desconhecidos, entre os quais a formação de uma legião de fãs e ouvintes cativos, sedentos de lazer e diversão (HUPFER, 2009, p. 31).

Nesse contexto, os concursos de Rainha do Rádio tornaram-se um fenômeno não só porque agitavam o cenário cultural do país, mas também porque cumpriam o papel de movimentar as engrenagens da indústria. A partir do concurso, a rainha, entendida como um produto cultural, expandia seu domínio de atuação para outros polos. Com a visibilidade e o sucesso conquistado durante a disputa, a eleita e suas concorrentes atuavam na manutenção da indústria cinematográfica, da indústria fonográfica, da imprensa especializada e da publicidade.

De acordo com Hupfer, “uma vez passada a eleição, a rainha (…) vendia eletrodomésticos, roupa, sabonetes, calçados, discos, shows, modas e valores. Não que não fizesse isso todos os meses do ano. Mas, uma vez rainha, sua capacidade de vender obviamente aumentava” (HUPFER, 2009,p.25).

Assim, percebemos que, desde os primórdios, as cantoras estavam envolvidas com outras atividades que exigiam muito mais do que um belo timbre, extensão vocal ou habilidade para interpretar determinadas canções. A consciência de que, para além da voz, havia uma imagem a ser trabalhada estava implícita nas regras do concurso. Todavia, o *marketing* artístico, tal qual é concebido hoje, não existia. O primeiro escritório dedicado a essa atividade só apareceu em meados dos anos 1950 e, mesmo assim, com pouca repercussão. De acordo com Hupfer, uma nota publicada na revista *Radiolândia* de 15 de maio de 1955 relata a criação da Associação de Divulgação Artística, comandada pelo repórter, colunista e compositor Ed Ney. Sediada no Rio de Janeiro, a agência funcionava como uma espécie de assessoria de imprensa, distribuindo boletins com biografias, comentários, fotos e notícias sobre as celebridades da época. Tal informação comprova que as cantoras do rádio gerenciavam a imagem de maneira intuitiva, motivadas por interesses pessoais muitas vezes em confronto com as expectativas de uma sociedade de tons conservadores.

> Ser estrela do rádio numa época em que os valores sociais impunham à mulher um comportamento baseado no recato, na discrição, com observância absoluta dos sagrados valores da família e do lar, não era fácil. Mesmo assim, centenas de mulheres, já no final da década de 1920, aventuravam-se a fazer carreira diante dos microfones. E conquistar o título de Rainha do Rádio era, com certeza, a garantia de que haviam chegado lá (HUPFER, 2009, p. 72).

Hupfer também relata que, em 1953, a *Revista do Rádio* estampava a seguinte pergunta em uma de uma suas matérias: “Como se faz uma rainha?” A reportagem contava detalhadamente a convergência de esforços e investimentos que fizeram de Emilinha Borba a campeã daquele ano. Dois anos depois, Ângela Maria ensinava aos leitores da revista *Radiolândia* a difícil arte de vencer os concursos. “A publicidade é o mais importante. Não só pelo rádio, mas pela imprensa também (…). Toda jovem que se candidata a qualquer título deve estar muito bem relacionada com o meio do qual pretende ser rainha.”[2] Eleita rainha em 1954, Ângela Maria é descrita por Hupfer como aquela que “não recusava entrevistas e estava sempre disposta a se deixar fotografar” (HUPFER, 2009, p. 65).

O primeiro concurso de Rainha do Rádio teve início em 1936 e prolongou-se até as vésperas do carnaval de 1937, quando a cantora Linda Batista foi coroada. Ela, que conquistou o título três vezes, só abdicou em 1947 para favorecer a eleição da irmã, Dircinha Batista. Organizada pelo jornal *Diário*

da Noite e pelo bloco carnavalesco *Cordão dos Laranjas*, a eleição era resultado do chamado "voto de qualidade" dado por artistas, jornalistas, críticos e gente do meio radiofônico.

- Radiolândia, Rio de Janeiro, maio de 1955.

Hupfer observa que, aparentemente, os primeiros concursos não alcançaram grande repercussão. Entretanto, a partir de 1948, a Associação Brasileira de Rádio (ABR) assumiu a produção do evento, vendendo votos, a fim de arrecadar fundos para a construção do Hospital dos Radialistas. "O voto custava 1 cruzeiro – três vezes menos que a *Revista do Rádio*, por exemplo – e era enviado para as artistas concorrentes nas emissoras de rádio ou para a ABR. Esse sistema de venda de voto vigorou até 1958, quando os concursos deixaram de ser realizados" (HUPFER, 2009,
p. 24-25). A vitória conferida pelo júri popular garantiu o sucesso do concurso em todo o país, de modo que algumas rainhas, como Ângela Maria, chegaram a arrecadar mais de 1 milhão de votos. Desta maneira, a visibilidade do evento aumentava proporcionalmente às polêmicas que envolviam denúncias sobre manobras de bastidores.

A primeira Rainha do Rádio foi eleita em 1937. Linda Batista vinha de uma família de artistas e começou a cantar incentivada pelo pai e pela irmã mais nova, Dircinha. A imprensa especializada trabalhava a imagem de Linda com o devido respeito que convinha a uma moça da época.

> Linda sabe costurar. E o faz como uma perita no assunto. A maioria dos seus vestidos é feita por ela mesma que, anualmente, envia grandes quantidades de roupas para o Asilo Santa Inês, ocultando-se sob o pseudônimo de madame Oliveira. (...) nos momentos de folga põe o avental e vai para a cozinha, preparando excelentes quitutes como a mais experimentada das cozinheiras.[3]

A imagem de mulher prendada, no entanto, também é atravessada por certa dose de capricho e glamour:

> Linda Batista, como quase todos os artistas, acorda tarde. Normalmente dorme até o meio-dia. (…) à tarde, quando não tem ensaios ou programas, passa horas ouvindo as últimas gravações suas e de suas colegas (…). Até a hora de se recolher, Linda Batista é visitada por jornalistas, compositores, amigos e admiradores e a todos ela sabe acolher com a maior simpatia. Quase se despede da última visita, também se despede do dia.[4]

A segunda Rainha do Rádio, eleita em 1948, foi Dircinha Batista, irmã de Linda. Hupfer lembra que Dircinha teve menos destaque na mídia, provavelmente por conta de seu temperamento retraído. De acordo com a autora, há relatos de que as irmãs Batista eram conhecidas, na década de 1940, como as todo-poderosas da indústria do disco. Elas não admitiam concorrentes e, por isso, os contratos que assinavam com as gravadoras com as quais trabalhavam tinham que passar por um "crivo oficioso".

“Mesmo assim, a imagem que se divulgava dela assemelhava-se à de todas as artistas da época, ou seja, religiosa, preocupada com os afazeres domésticos e com uma leve pitada de estrelismo (HUPFER, 2009, p. 78).

- Revista do Rádio, Rio de Janeiro, fevereiro de 1950.
- Revista do Rádio, Rio de Janeiro, janeiro de 1951.

Marlene, Rainha de 1949, atuou como *crooner* em vários cassinos e boates até ser contratada pela Rádio Nacional. Na disputa pelo título, tornou-se uma das cantoras mais populares do país em função da rivalidade com Emilinha Borba, a grande estrela do rádio na época. Inicialmente espontânea, essa rivalidade foi exaustivamente explorada pela Rádio Nacional e pela imprensa. Miriam Goldfeder (1980) comenta que Marlene surgiu impondo padrões relativamente libertadores não só em relação à imagem, como também em função do repertório. A cantora projetou-se por meio de um quadro mais ousado, explorando a sensualidade e confrontando a carga moralista tão própria de sua opositora. Nessa perspectiva, Marlene assumia o papel de “mulher moderna”.

> A mais multimídia e versátil de todas as rainhas participou não só de toda a programação musical da Rádio Nacional entre 1949 e 1969, como foi a estrela principal de vários programas, entre os quais o radioteatro Marlene, meu bem. No cinema, esteve em cinco filmes, em alguns como atriz principal. Atuou ainda no teatro, participando entre 1950 e 1980, de doze peças – a última, com Chico Buarque, *Ópera do malandro* (HUPFER, 2009, p. 82).

Em 1951 foi a vez de Dalva de Oliveira consagrar-se Rainha do Rádio. Desde 1936, Dalva integrava o Trio de Ouro do qual também participava Herivelto Martins, com quem era casada. Com o passar do tempo, a fama de Dalva ofuscou a do trio. No final da década de 1940 rumores de que ela estaria se separando de Herivelto chegaram à imprensa. Quando o grupo se desfez, o casamento também chegou ao fim. A cantora, então, colocou os filhos num colégio interno e abandonou a casa do marido, dando início a um escândalo de proporções sem precedentes. Dalva e Herivelto começaram a brigar publicamente pela guarda dos filhos e pela divisão de bens.

A briga repercutiu na imprensa e também nos discos, pois ambos gravavam canções com letras que diziam sobre a situação delicada que enfrentavam. Nesse contexto, a imagem de Dalva oscilava entre a de mulher devassa e a de revolucionária. João Eliseo Fonseca (1987) comenta que ela preferiu trocar tudo o que tinha: lar, marido e filhos, deixando “tanta segurança em favor da liberdade, em favor de si mesma enquanto mulher, enfrentando toda a sorte de contrariedades” (FONSECA, 1987, p. 52). A partir daí, Dalva tornou-se figura idolatrada por prostitutas, concubinas e homossexuais, despertando a repulsa de donas de casa e pais de família. Mas se a vida afetiva fracassava, o sucesso profissional atingia outros patamares.

> (…) levando uma vida liberal para os padrões da época, a cantora colocava todas as consequências desse comportamento em sua interpretação e seu repertório, criando uma imagem aliada à solidão e às desventuras. Até meados dos anos 1950, Dalva fez muito sucesso. (…) Ela, que foi saudada como rainha da canção passional, morreu no dia 30 de agosto de 1972 (HUPFER, 2009, p. 86).

De acordo com Hupfer, a Rainha do Rádio de 1952 não era uma artista de grande expressão. Mary Gonçalves já trabalhava como cantora, locutora e animadora. Era uma jovem veterana que incluía em seu currículo algumas aparições no cinema. Com pouco espaço na imprensa, Mary continuou fora das revistas especializadas mesmo depois de eleita.

Coroada no ano seguinte, Emilinha Borba foi a rainha que mais esteve exposta na mídia. Goldfeder afirma que sua imagem se adequava perfeitamente às expectativas socioculturais. Por meio de um modelo feminino ideal, a cantora reproduzia as relações sociais dominantes, sintetizando virtude, correção e idoneidade. Emilinha simbolizava a possibilidade de realização individual plena em concordância com as instituições sociais, basicamente aquelas que circundavam o universo familiar, tais como casamento e maternidade. Nessa perspectiva, Hupfer comenta que todas as rainhas, cada uma a seu modo, preocupavam-se em construir uma imagem compatível comas exigências da época.

> Ajustar a imagem aos valores vigentes significava ser aceita, já que era conceito corrente que "gente de rádio boa coisa não é". Mais do que isso, significava ajustar traços de personalidade às necessidades da carreira por uma questão pura e simples de sobrevivência profissional. Emilinha Borba soube fazer isso como ninguém, e, aparentemente, de forma muito mais intuitiva do que consciente. Pragmática, a cantora dava ao público nem mais nem menos do que este esperava. (…) Muito de sua vida privada foi submetido à sua vida pública, isto é, Emilinha escondeu um casamento não-oficial por vários anos; um filho que muitos diziam ser legítimo apareceu como adotado porque a cantora, na época, era solteira. Tudo para não abalar sua imagem perante o público (HUPFER, 2009, p. 89-90).

Ao contrário de Emilinha, que orgulhava-se de jamais ter posado para fotos de maiô, Ângela Maria, eleita em 1954, não tinha uma imagem associada ao recato. Costuma aparecer de *shorts* nas páginas da *Revista do Rádio* ou exibindo um novo corte de cabelo, denominado "taradinho". Mais do que liberal, pragmática ou arrojada, Ângela perecia ter a noção de que precisava desenvolver certas técnicas para lidar com a mídia e, por isso, buscou ajuda de um profissional do ramo para direcionar a carreira. Assim, graças ao trabalho de Armando Louzada, a trajetória da cantora foi meteórica, principalmente se levarmos em consideração as grandes concorrentes que enfrentou na disputa pelo título. Apesar de possuir dotes artísticos inquestionáveis, Ângela também soube encontrar atalhos em sua ascensão. Uma reportagem publicada no ano em que ela venceu o concurso destaca a importância de seu agente:

> Armando Louzada é o fã número 1 de Ângela Maria. Tem uma verdadeira paixão pela voz da rainha. Foi ele, em verdade, o responsável pela sua vitória no concurso (…). Louzada deixou de dormir, movimentou campanhas, pediu dinheiro a todo mundo, só para que Ângela conseguisse o troféu de Rainha do Rádio, que lhe fica tão bem e é tão merecido. Dedicado à sua pupila, o "dono" da carreira artística de Ângela analisa a confecção de todo o seu repertório, examina seus contratos, etc.[5]

Curiosamente, Hupfer informa que a palavra "empresário" não era utilizada na época. Provavelmente por algum tipo de escrúpulo descabido em relação aos padrões atuais. A autora conta que Armando Louzada ainda foi responsável pela gerência dos negócios de outras artistas, entre elas Marlene, Nora Ney e Emilinha Borba. Porém, ele recusava a condição de empresário, dizendo que apenas "ajudava" as cantoras por pura amizade, sem receber nada em troca.

Vera Lúcia, Rainha do Rádio de 1955, nasceu em Portugal e veio para o Brasil aos 10 anos de idade. Sem muito espaço na mídia, procurava ajustar a imagem evitando declarações polêmicas. Hupfer comenta que, ao participar da coluna *Eu não gosto*, publicada por muitos anos na *Revista do Rádio*, Vera declarou não gostar de "mentiras e mentirosos, fumar e cheiro de fumo, beber e ver alguém bebendo, jogar e assistir a jogos, todos os outros vícios (…)".[6]

Em 1956, o rádio elegia sua nona rainha, Dóris Monteiro. Ao contrário de algumas antecessoras, Dóris vinha de uma família de classe média, que só lhe permitiu investir na carreira musical depois de concluir os estudos. Possuía longas tranças negras e era chamada de "menina- moça" pelas revistas especializadas por estar sempre acompanhada da mãe em todos os compromissos profissionais. Com o passar do tempo, essa imagem deu lugar à de mulher feita. Dóris casou-se e, num golpe simbólico, cortou as tranças, concluindo a metamorfose. Todavia, em termos comportamentais, tal mudança não foi tão significativa, uma vez que a cantora apenas passou da tutela da mãe para a do marido. Hupfer lembra que, profissionalmente, Dóris Monteiro se diferenciava das outras rainhas por assumir uma postura elitista.

Julie Joy foi a décima e última Rainha do Rádio. Eleita em 1958, a cantora já estava na batalha pelo título há quase 10 anos, isto é, desde 1949, quando Marlene foi campeã. Longe de estar entre os grandes nomes, Julie Joy tinha pouco espaço na imprensa especializada e, mesmo após ter conquistado o título, esse quadro não se alterou. O fato é que no final da década de 1950 os concursos já não tinham a relevância e o glamour dos anos anteriores. Por isso, "ao contrário de suas antecessoras que tinham suas vidas profissionais e privadas descritas nas revistas especializadas, a Rainha do rádio de 1958 não foi 'brindada' com esse bônus ou ônus do estrelato"(HUPFER, 2009, p. 97).

- Revista do Rádio, Rio de Janeiro, julho de 1954.
- Revista do Rádio, Rio de Janeiro, outubro de 1950.

- **A imprensa especializada**

Percebemos, portanto, que a trajetória artística dessas mulheres serviu de exemplo para as cantoras que surgiram posteriormente, sobretudo no que diz respeito à relação com a imprensa. A *Revista do Rádio*, uma das publicações mais relevantes da época, pode ser entendida como um elo entre as cantoras e os respectivos fãs. Hupfer também aponta que, na década de 1940, o rádio brasileiro buscou inspiração no modelo *hollywoodiano* e para criar o próprio "olimpo". O termo, aliás, reforça a noção de "olimpianos modernos" proposta por Edgar Morin (1969). Afinal, o rádio foi responsável pelo surgimento da figura do ídolo popular. Figura que circulava numa via de mão dupla aberta pela imprensa, "no encontro do impacto do imaginário para o real e do real para o imaginário" (MORIN, 1969, p. 105). Assim, cada cantora, empenhada em ajustar a imagem conforme as expectativas do público, engendrava um processo de projeção e identificação que, de forma geral, favoreceram o desenvolvimento da cultura de massa no país. Deste modo, a imprensa especializada cumpria a função de mostrar

> (…) as cantoras sobre-humanas no papel de rainhas e humanas na existência privada. As revistas mergulhavam fundo na vida particular das rainhas ou candidatas, muitas vezes forjando uma cotidianidade difícil de acreditar, mas que, para a maioria das leitoras, funcionava como um mecanismo de projeção. Essa informação, romanceada e vedetizada, conjugada com o mundo mágico dos programas de auditório, das radionovelas, do faz-de-conta, enfim, do mundo radiofônico que entra na casa de cada um e de todos pelas ondas do rádio, implementa grande parte do processo da indústria (HUPFER, 2009, p. 133).

Hupfer ainda observa que, no intuito de revelar o universo das estrelas do rádio, a mídia impressa também foi responsável pela padronização da noção de felicidade feminina ligada ao recato, à submissão e às habilidades domésticas. Para a autora, a "receita editorial" das revistas atuais que cobrem a vida das celebridades deriva do modelo inaugurado pela *Revista do Rádio*, isto é, uma diagramação que privilegia muitas fotos em detrimento de poucos textos. Nessas publicações, o artista "reina absoluto, perfeito, lindo, eternamente jovem. As mazelas pessoais vez por outra ganham espaço, mas essa é a dose exata de humanidade que faz com que o leitor se envolva emocionalmente, se projete e se identifique" (HUPFER, 2009, p. 139).

Nessa perspectiva, torna-se relevante mencionar algumas estratégias da *Revista do Rádio* para suprir a curiosidade dos fãs acerca da intimidade das rainhas. Hupfer descreve que na seção *24 Horas na*

Vida de Seu Ídolo havia uma sucessão de fotos legendadas que, teoricamente, descreviam os bastidores da vida artística. Segundo a autora, a primeira imagem mostrava a intérprete na cama.

> Sua legenda completava a cena composta por uma maquiagem irretocável, um sorriso perfeito e uma camisola impecável. Geralmente, dizia que a cantora se levantava todos os dias, bela e faceira, às 11 horas da manhã. Imagine-se o que essa foto significava para a leitora da revista, que às 11 da manhã já havia trabalhado muito! De fato, naquele momento a cantora era uma rainha, que podia dar-se ao luxo de ficar na cama até tarde. Em outra foto, a artista aparecia às voltas com um trabalho doméstico qualquer. Avental na cintura e caçarola em punho, a legenda não deixava dúvidas: além de mãe exemplar, esposa dedicada e intérprete brilhante, fazia "deliciosos quitutes". É pouco provável que a cantora gastasse seu tempo na cozinha, mas, para a leitora, essa dose de cotidiano era o suficiente para fazer da rainha um ser humano, mais precisamente uma dona de casa comum. Ora ídolo, ora gente, a imagem ia sendo forjada (HUPFER, 2009, p. 141).

A *Revista do Rádio* também publicou, por mais de dez anos, "diários" criados especialmente para as cantoras. Hupfer comenta que O *Diário de Emilinha*, por exemplo, era uma seção de página inteira em que a artista narrava fatos marcantes que pontuaram sua semana. Tratava-se de um espaço precioso que cada rainha aproveitava de maneira particular para divulgar discos, filmes, apresentações e programas de rádio. Os diários também alimentavam polêmicas. No caso de Emilinha, quanto mais ela tentava afirmar que era amiga de Marlene, mais a rivalidade entre ambas repercutia na mídia. Marlene, por sua vez, também teve seu próprio diário, assim como Ângela Maria e muitas outras. Entretanto, Hupfer aponta que é difícil saber quem determinava o conteúdo dessas seções ou quem realmente redigia os textos. De fato, a coluna – assinada pela própria rainha ou escrita por alguém de sua confiança – revelava fatos aparentemente íntimos, dividindo espaço com aspectos da vida pública de determinada estrela. Numa dessas colunas,

> Emilinha anuncia o nascimento de mais um sobrinho e continua falando sobre a cunhada, seu irmão gêmeo, as irmãs e a família. Sempre num tom íntimo, como se estivesse em sua sala de visita, conversando com uma velha amiga que revia depois de muito tempo. Na mesma seção, aproveita para declarar que ficou satisfeita com o convite do fã-clube de Ribeirão Preto para que cantasse na cidade. Detalhe: ela foi "contratada" pelo fã-clube. E mais uma vez reafirma sua popularidade. Com horário de chegada previsto para as 11 horas da manhã, só apareceu às 6 da tarde. Mesmo assim, 3 mil pessoas a aguardavam no aeroporto (HUPFER, 2009, p. 142).

A partir dessas informações, constatamos que a *performance* das Rainhas do Rádio incorporava habilidades artísticas e valores morais vigentes na época. A imagem dessas mulheres era construída a partir de correlações entre vida privada e vida pública, ainda que estas esferas se mantivessem

relativamente separadas. Nesse contexto, dados biográficos e aspectos (aparentemente) banais do cotidiano dessas estrelas já eram usados como estratégia discursiva e ferramenta de diferenciação capaz de auxiliar na manutenção do sucesso. Conforme veremos, a chegada da televisão no Brasil intensificou a busca pela visibilidade midiática e reconfigurou os

modos de se apresentar em público. Nesse novo contexto, a necessidade de encarar as câmeras e de saber se portar diante delas diversificou a produção musical, favorecendo a ascensão de outras cantoras.

- **A chegada da televisão**

A televisão chegou ao Brasil em 1950, trazida por Assis Chateaubriand que fundou a TV Tupi – o primeiro canal de televisão do país. Nesse período, enquanto o rádio elegia suas rainhas, outra cantora despontava para o estrelato sem precisar participar de concursos e angariar votos para construir o próprio império. A trajetória de Maysa (1936 – 1977) está inscrita entre o declínio da era do rádio e a popularização da televisão. Lira Neto (2007) comenta que o timbre aveludado de Maysa combinava perfeitamente com o tipo de canção que ela gostava de interpretar. Mas o sucesso da artista também deve ser creditado aos escândalos que pontuaram sua vida pessoal, uma vez que ela transpunha para suas composições os dramas que enfrentava, alternando fragilidade e ousadia diante de uma sociedade conservadora, que limitava a atuação da mulher. A despeito dos problemas gerados pelo consumo abusivo de bebidas alcoólicas, Neto revela que Maysa, mais do que cantora, era uma figura midiática. Para além da voz, havia a imagem: suas investidas amorosas, seus vícios e estilo de vida estampavam capas de jornais e revistas. Assim, ela se popularizou como campeã de vendas de discos

> e no instante em que a televisão brasileira apenas engatinhava, Maysa estrelava dois programas só seus, transmitidos um no Rio de Janeiro, pela TV Rio, às quintas-feiras, outro em São Paulo, pela TV Record, às quartas, com patrocínio da Bombril e dos biscoitos Piraquê. Em março de 1958 (…) ela renovou o contrato com as duas emissoras por mais 24 meses, passando a receber a quantia total de 2,4 milhões de cruzeiros (…). Os olhos verdes de Maysa consistiam em uma atração à parte. No programa de televisão, eram explorados em closes fechados que, para suspiro dos corações masculinos, enchiam a tela em preto-e-branco dos aparelhos Standard Electric de 21 polegadas e gabinete em imbuia, os mais vendidos à época (NETO, 2007, p. 18 e 19).

Longe de qualquer julgamento moral, destaquemos apenas que, mesmo distante de uma conduta exemplar, Maysa soube cativar o público por meio de uma *performance* que colocava os dotes musicais a serviço de uma personalidade controversa. Ela, que ficou mundialmente conhecida como

compositora e intérprete de canções de “fossa”, vivia em constante instabilidade emocional, remoendo mágoas de amores passados. Cantando a própria biografia, Maysa transgredia as convenções sociais toda vez que fazia do palco o território propício para expressar o estado de espírito.

Atentos às mudanças estruturais que marcaram o século XX, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998) apontam que

> a segunda grande fase da música popular brasileira começa com o surgimento da bossa nova, em 1958, e se estende ao final da era dos festivais, em 1972, passando pelo tropicalismo e outras tendências. É uma fase de renovação e modernização, que introduz novos estilos de composição, harmonização e interpretação, determinando uma apreciável mudança na linha evolutiva de nossa canção (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.15).

Sabemos que a Bossa Nova alcançou projeção internacional graças ao trabalho de João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e outros músicos que lideraram o movimento. No entanto, como estamos interessados em traçar uma linha evolutiva da *performance* das cantoras, destacaremos a figura de Nara Leão, pois, conforme vimos anteriormente, ela é – ao lado de João Gilberto – referência para algumas novatas que decidem investir na carreira musical.

A estreia profissional de Nara aconteceu em 1963, quando ela participou do musical *Pobre Menina Rica* ao lado de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra. Apesar de ser considerada a musa da Bossa Nova, também participou do tropicalismo e teve a consagração efetiva após o movimento militar de 1964, com a apresentação do espetáculo *Opinião*, emprestando sua voz à militância contra a repressão imposta pelo regime militar. Ao longo da carreira, Nara Leão foi responsável pelo lançamento de vários compositores desconhecidos e pelo resgate de outros veteranos, realizando um mapeamento da música popular brasileira e destacando-se pela excelência do repertório.

Ao contrário de Maysa que desenvolveu certa naturalidade para lidar com as câmeras, Nelson Motta (2009) comenta que Nara Leão não se sentia muito confortável diante do novo contexto midiático. Ao relembrar o Festival da Record de 1966, o autor avalia que “Chico e Nara eram muito tímidos, cantavam tensos e parados, pareciam pouco adequados para incendiar a jovem plateia” (MOTTA, 2009, p. 108). Porém, *A Banda* – música interpretada pela dupla na ocasião – foi bem aceita pelo público, alavancou a venda de discos e se transformou em um dos maiores sucessos brasileiros de todos os tempos. Diante de tamanha repercussão, Chico e Nara ganharam espaço na programação da TV Record, apresentando uma atração semanal da qual também participavam convidados especiais do elenco da emissora. Porém, Motta relata que essa experiência

> durou pouco: a timidez dos dois, a pouca vontade e muito sofrimento para interpretar aquele papel fizeram o diretor Manoel Carlos concluir – e Nara e Chico concordaram, aliviados – que eles eram perfeitos "desanimadores de auditório", encerrando a breve carreira de *Pra Ver a Banda Passar* (MOTTA, 2009, p. 125).

O fato é que Nara foi responsável pelo surgimento de outra cantora que, posteriormente, ocuparia o posto de grande diva da música popular brasileira. Em 1964, Nara deixou o elenco do espetáculo *Opinião* e convidou uma cantora baiana, então com 18 anos, para substituí-la. Motta relata o impacto gerado pela imagem da jovem estreante:

> com os cabelos crespos puxados para trás e com as mesmas calças cáqui e camisa masculina vermelha de Nara, com seu nariz adunco e suas mãos de dedos longos e expressivos, vi Maria Bethânia pela primeira vez. Como poucos, achei-a de estranha e misteriosa beleza, entre muitos que se estranharam com a dureza de seus traços (MOTTA, 2009, p. 87).

Motta ainda comenta que, no início de 1965, Bethânia se tornou uma estrela da noite para o dia, pois "tudo nela era diferente de todas as outras, muito diferente: voz, figura, gestos, sexualidade, sotaque baiano. Atitude" (MOTTA, 2009, p. 87). Ela, que quando criança sonhava em ser atriz, define que seu trabalho de intérprete extrapola o canto, pois, no palco, sua *performance* ganha contornos teatrais. O fato é que Bethânia revolucionou a forma de fazer espetáculos no Brasil, intercalando músicas com poemas de diversos autores. Outra característica impressa na obra da artista é a valorização de aspectos da cultura popular. Deste modo, o trabalho de Bethânia abrange tons regionalistas que recuperam imagens e sonoridades do interior do Brasil.

O Festival da Record de 1968 também serviu para revelar o talento de Clara Nunes. No entanto, Severiano e Mello esclarecem que ela

> gravou muita coisa sem importância até encontrar nos gêneros afro-brasileiros o rumo certo para sua carreira. Então, cantando principalmente músicas de compositores ligados às raízes do samba, ela se tornaria a primeira cantora brasileira a ultrapassar a marca de cem mil discos vendidos, quebrando um tabu reverenciado pelas gravadoras. Tal façanha aconteceu com o elepê *Alvorecer*, lançado em junho de 74 (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 200).

Essa guinada deve-se à afirmação de gênero musical aliado a uma identidade visual capaz de materializar o repertório de imagens inerentes ao universo do samba. Os orixás e as sonoridades do candomblé tornaram-se elementos constantes no trabalho da artista. Ela passou a se vestir quase que exclusivamente de branco, assumiu os cabelos crespos e pautou as aparições públicas pela reverência à cultura negra. Assim, a *peformance* de Clara Nunes alinhava-se cada vez mais as suas crenças e valores.

A coreografia e a postura de palco reproduziam o gestual e a iconografia própria dos rituais sagrados do candomblé. Severiano e Mello ainda comentam que

> o sucesso de Clara Nunes (…) chamou a atenção das gravadoras para a possibilidade de vozes femininas serem capazes de lhes render bons lucros. Daí a oportunidade oferecida a cantoras como Alcione, que ganharia as paradas de sucesso no início de 76 com "Não Deixe o Samba Morrer", faixa de seu primeiro elepê, *A voz do samba*, lançado no final de 75 (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 222).

Elis Regina também atingiu o estrelato a partir de sua participação em programas de televisão. Em 1965, defendeu *Arrastão* – composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes – e venceu o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior. A obra de Elis também apresenta indícios de que sua vida privada acabou influenciando o modo de se apresentar em público. Motta comenta que, a partir do conturbado envolvimento com Ronaldo Bôscoli, Elis Regina

> mudou da água para o uísque. Cortou os cabelos bem curtinhos (…) Ficou uma graça: mais jovem, mais moderna, mais bonita. Fez uma plástica para diminuir os seios, comprou roupas novas, mais leves, mais discretas, mais elegantes (…). Continuou desbocada, aceitando todas as provocações de Ronaldo e respondendo com uma torrente de palavrões enquanto ele ria e ela saía batendo porta (MOTTA, 2009, p. 131).

O fato é que a personalidade forte de Elis favoreceu o desenvolvimento de todas as qualidades que fazem uma cantora marcar época. Mesmo sem ser considerada eclética, ela se aventurou por diferentes gêneros musicais. Motta reitera que

> uma das maiores mudanças de Elis a partir de seu encontro com Ronaldo foi na sua música: logo que começaram a namorar, chamou (…) bossa-novistas de primeira hora, para formar um grupo para acompanhá-la em temporada na boate Sucata (…). O repertório ficou mais leve, menos político, menos paulista, mais carioca, e surpreendentemente Elis cantou no show o que para ela e seu público seria impensável há pouco tempo: duas músicas de Menescal e Bôscoli, *A Volta* e *Carta ao Mar*. Porque Elis detestava bossa nova, gostava de jazz, samba e boleros (MOTTA, 2009, p. 159).

Independente do tipo de música, o fato é que, no palco, ela ajustava afinação e emoção, precisão técnica e teatralidade, imprimindo em sua *performance* uma força descomunal capaz de arrebatar o público. Por isso, na voz de Elis, algumas canções ganharam interpretações definitivas.

Ao considerar a relevância dessa artista, Diniz esclarece que a figura feminina sempre foi presença garantida no imaginário dos compositores brasileiros.

> Letras que falam da mulher amada, desejada, cruel, traidora ou desprezada povoam o cenário de nosso cancioneiro. Mas, para nossa sorte, a importância das mulheres compositoras e cantoras na história da MPB redimiu por completo a tentativa de reduzi-las a meras "musas inspiradoras" das canções (DINIZ, 2006, p. 199).

No final da década de 1960 o calor das plateias já não era o mesmo e os festivais começaram a perder audiência. Os musicais haviam saído de moda, marcando o início de uma nova fase. Severiano e Mello lembram que "com a expansão da televisão, já então operando em redes nacionais, as trilhas sonoras das novelas passam a exercer influência muito forte na formação dos sucessos musicais, impondo a maior parte das composições que integram o *hit parade*" (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 187).

No entanto, é preciso lembrar que, a partir dos festivais, o Brasil presenciou a gênese do tropicalismo, movimento que universalizou a linguagem da MPB incorporando elementos da cultura jovem mundial como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica. Mais do que promover uma ruptura com os padrões estéticos vigentes, a Tropicália intensificou a valorização da *performance*, tornando-a parte indissociável da música.

Gal Costa, por exemplo, deixou o cabelo crescer e adotou uma postura mais agressiva para, em 1968, defender *Divino Maravilhoso,* composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso, no IV Festival de Música Popular Brasileira, recebendo a terceira colocação. A própria artista revela como ocorreu a transformação de sua imagem: "queria cantar de uma forma nova, explosiva, de uma outra maneira. Queria mostrar uma outra mulher que há em mim. Uma outra Gal além daquela que cantava quietinha num banquinho a bossa nova".[7]

O fato é que, no início de carreira, Gal Costa se inspirava em João Gilberto e, em suas apresentações, reproduzia o clima intimista inerente ao universo do cantor. Porém, ao relembrar o episódio de *Divino Maravilhoso*, ela descreve a necessidade de se expressar de uma maneira totalmente diferente da qual estava habituada.

> Cantei com toda a fúria e força que haviam em mim. Metade da plateia se levantou para vaiar. A outra metade aplaudiu ferozmente. (…) Foi a primeira vez que senti o que era dominar uma plateia. E uma plateia enfurecida. Naquele tempo de polarização política, a música era a única forma de expressão. Despertava paixões, verdadeiras guerras. Saí (…) fortalecida, crescida. Acho que naquela noite entrei no palco adolescente, menina, e saí mulher. Sofrida, arrebentada, mas vitoriosa.[8]

A ousadia dos tropicalistas lhes rendeu um programa de televisão. A edição de estreia foi marcada por *performances* desconcertantes de Caetano, que se atirou no chão e plantou bananeira; e Gil, que também riu, dançou e rodopiou pelo palco, completamente à vontade. Obviamente, esse clima festivo despertou a ira das alas mais conservadoras da sociedade, à direita e à esquerda. Durante as apresentações era comum a inserção de gritos, ruídos, gemidos e outros tipos de distorções que levavam a música para outro patamar. Diante de tanta informação, ninguém conseguia ficar indiferente

– alguns reagiam escandalizados, outros, excitados ou assustados se entregavam ao sabor das novidades.

Os Mutantes – grupo formado originalmente por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista – fizeram a ponte entre o tropicalismo e o então nascente rock brasileiro. Cabia a Rita materializar o tom de deboche característico do grupo, de modo que, no 3º Festival Internacional da

- Depoimento de Gal Costa extraído do site Tropicália. O verbo tropicalista – O divino maravilhoso. Disponível em < HYPERLINK "http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php"

"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK

"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK

"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK

"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php" HYPERLINK
"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php"http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_divino.php> Acesso e m 6 de nov. 2010.

Canção, também em 1968, ela apareceu vestida de noiva grávida, voltando ao palco, posteriormente, com um boneco negro nos braços representando uma criança recém-nascida. Obviamente, esse figurino não reproduz apenas uma opção estética, mas também manifesta uma provocação de cunho político. Nessa perspectiva, a indumentária consagrada às virgens num ritual solene é dessacralizada a serviço da contracultura. Assim, num período em que mulher ligada à música ainda valorizava o *status* de diva (herança das Rainhas do Rádio), Rita Lee produziu uma imagem que oscilava entre a candura de seus traços físicos e a irreverência das *performances* de palco.

Em suas declarações à imprensa, sempre procurou tratar de assuntos polêmicos com naturalidade. A experiência de viver em comunidades *hippies*, fugir da polícia, driblar a censura, consumir drogas e outros dados biográficos nunca foram motivo de constrangimento. Depois que deixou Os Mutantes, no início da década de 1970, Rita Lee seguiu em carreira solo e, mesmo distante do experimentalismo que a consagrou durante a Tropicália, sua imagem nunca deixou de ser associada ao rock devido, principalmente, ao seu posicionamento e atitude rebelde.

A partir do perfil dessas cantoras, notamos que a transição da era do rádio para a televisão foi pontuada por mudanças comportamentais que afetaram a produção musical no que tange à interpretação, à relação entre artista e público, à construção e afirmação de determinadas identidades e tudo aquilo que envolve a manutenção de uma imagem pública. Por isso, Severiano eMello afirmam que

> deve-se às gerações pós-bossa nova e pós festivais boa parte do que aconteceu de melhor à nossa música popular no período 1973/1985. Mesmo oprimida pela censura, a maioria de seus componentes manteve-se em contínua atividade durante esses anos, sendo notória a sua influência sobre várias tendências então desenvolvidas (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 187).

Conforme veremos a seguir, um olhar cuidadoso sobre a trajetória de Marisa Monte revela o constante investimento em outras formas de expressão que projetam seu trabalho para além da música. Obviamente, a história da música popular brasileira deriva do trabalho de outros artistas que não foram (e tampouco serão) mencionados nesta pesquisa. Mas vale lembrar que nosso objetivo não é fazer um inventário acerca principais compositores, intérpretes e músicos. Reiteramos que nosso interesse concerne às mutações presentes nos modos de se apresentar em público, a fim de dimensionar como a vida de algumas cantoras aparece como recurso performáticoe estratégia de gestão da autoimagem.

De acordo com o que pontuamos até aqui, o legado deixado pelas Rainhas do Rádio lançou as bases para que suas sucessoras desenvolvessem modos particulares de lidar com a imprensa ou de administrar a própria carreira a partir do diálogo com a televisão, o cinema, a publicidade e

outros polos da indústria cultural. De lá para cá, os processos intuitivos e difusos de aparição midiática vão sendo substituídos por estratégias cada vez mais conscientes e profissionais de gestão da imagem do artista. Nesse momento, o caso de Marisa Monte parece peculiar devido à conquista de uma autonomia artística que a permite controlar os meios de produção e, consequentemente, agregar valor simbólico a sua obra e a sua imagem.

- **Marisa Monte: da aparição da diva ao infinito particular**

Sabemos que a carreira de Marisa Monte foi estruturada nos palcos e que, em suas primeiras aparições públicas, ela já chamava a atenção do público não só pela escolha do repertório, presença de palco, apuro técnico e expressividade das interpretações. Cercada de profissionais do cinema, das artes plásticas e de outras áreas inerentes à produção cultural, Marisa Monte surgiu sob a aura de diva *cult.* Com o passar dos anos, seu trabalho foi assimilado por um público mais abrangente, tornando-a uma figura popular. Essa mudança deriva, entre outros fatores, de afinidades musicais (subjetivas, ligadas à

experiência pessoal da artista) que se articulam às estratégias de gestão de imagem (em trabalho conjunto com *designers*, diretores de arte e de *marketing*). A seguir, veremos que a atenção de Marisa Monte não é voltada apenas à qualidade de seu produto musical, mas a todos os elementos que compõem sua *performance*, no palco e fora dele.

Marisa de Azevedo Monte nasceu no dia 1º de julho de 1967, no Rio de Janeiro - RJ. O pai, Carlos Monte, integrava a diretoria da escola de samba Portela. Na infância, Marisa já demonstrava talento nas aulas de piano, com as quais aprendeu a base da teoria musical e a leitura de partituras. Com nove anos de idade, ganhou dos pais uma bateria que a ajudou a desenvolver, definitivamente, o gosto pela música. Na adolescência, participou de uma montagem do musical *Rocky Horror Show*, encenada por alunos de teatro do Colégio Andrews, com direção de Miguel Falabella. Em 1985 deixou o Brasil rumo à Itália, onde permaneceu estudando canto lírico.

Pouco tempo depois, desistiu da música erudita, preferindo se apresentar em casas noturnas europeias interpretando canções brasileiras. De volta à terra natal, Marisa Monte resolveu investir na carreira de cantora e, para isso, contou com a orientação de Nelson Motta. O primeiro show em palco brasileiro, intitulado *Tudo Veludo*, aconteceu em meados de 1987.

Antes mesmo de gravar o primeiro disco, foi considerada uma das vozes mais promissoras da MPB. Em setembro daquele ano o *Jornal do Brasil* estampou a seguinte manchete: "Nasce uma estrela". O texto, assinado por Alfredo Ribeiro, comentava a *performance* de Marisa Monte e ainda apresentava elogios de figuras do meio artístico, como a atriz Patrícia Travassos e a também cantora

Marina Lima. Também em setembro de 1987, a revista *Veja* descrevia o burburinho em torno de umshow de Marisa Monte realizado no teatro da Universidade do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

> Há gente se acomodando como pode nos corredores, pendurando-se nas escadarias, esticando o pescoço por cima de um mar de cabeças à frente - gente disposta a não perder por nada o espetáculo que vai começar. As luzes do palco se acendem, a cantora Marisa Monte irrompe em cena e, daí por diante, o que se vê é uma platéia possuída. Cada trinado de sua voz é interrompido por aplausos frenéticos e gritos de entusiasmo, como se Maria Callas tivesse ressuscitado sob os refletores. Ao final do show Marisa é obrigada a voltar quatro vezes para o bis. O público se levanta e aplaude ainda mais, protagonizando cenas de adoração explícita que se repetem ao longo de mais três noites. Uma consagração de estrela.[9]

No ano seguinte, dirigida por Walter Salles Jr. e Nelson Motta, ela gravou um especial para a televisão que foi exibido pela extinta Rede Manchete. A entrada no mercado fonográfico só ocorreu em janeiro de 1989. Quando o primeiro disco (Figura 1) chegou às lojas, a voz e a imagem de Marisa já haviam sido amplamente divulgadas pela mídia. Além disso, *Bem que Se Quis* – versão de Nelson

Motta para *E Po' Che Fa*, do compositor italiano Pino Daniele – foi escolhida para integrar a trilha sonora da novela *O Salvador da Pátria*, exibida pela Rede Globo. A partir daí, a música foi executada exaustivamente pelas rádios brasileiras, fazendo com que Marisa Monte se tornasse um nome conhecido em todas as regiões do país.

Figura 1: reprodução da capa do primeiro cd de Marisa Monte
Fonte: Divulgação

Em entrevista à jornalista Márcia Cezimbra, a cantora justifica o trabalho que precedeu o

• Com fome de Público, Veja, setembro de 1987. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

disco de estreia: "antes eu quero o meu repertório. Testar músicas em show. Todo artista devia testar as músicas antes de gravar. E eu não posso gravar um disco se não tenho ainda condições para encarar um estádio"[10]. Com esse depoimento, Marisa Monte deixa escapar a pretensão de se tornar uma cantora popular e revela indícios do planejamento que a capacitou para atingir um público cada vez mais numeroso. Outra matéria, assinada por Vilmar dos Santos para o jornal *O Dia*, também descrevia a maneira até então inusitada de se lançar no mercado.

> Apesar de quase nunca ter aparecido em televisão ou ter suas músicas tocadas nas rádios, esta carioca de apenas 21 anos de idade começa a se popularizar percorrendo um caminho inverso, ou seja, iniciando a carreira com um programa especial de TV e um disco badaladíssimo antes mesmo de chegar aos veículos de comunicação.[11]

De modo geral, as matérias veiculadas na imprensa escrita atestam que, apesar de ser uma cantora iniciante, as primeiras aparições públicas de Marisa Monte foram planejadas estrategicamente para que ela alcançasse rapidamente o *status* de diva. Esse investimento configura uma imagem capaz de despertar o interesse de diversos públicos. Se por um lado boa parte da população queria saber quem era a intérprete responsável pelo tema da personagem de Lúcia Veríssimo na novela do horário nobre, por outro, os menos apegados à cultura de massa também manifestaram curiosidade diante das notícias acerca da nova aposta de Nelson Motta. Assim, Marisa Monte surge como uma cantora eclética não só pelo repertório gravado no primeiro disco, mas também por atrair a atenção da elite intelectual sem desprezar o apelo comercial necessário à consolidação da carreira.

No show registrado para a televisão, Marisa Monte surge num palco escuro entoando os primeiros versos de *Comida*. O *hit* dos Titãs, interpretado com total carga dramática, funciona como um manifesto na voz da artista. A cena é impactante, pois uma luz indireta cria uma atmosfera de mistério, dando visibilidade apenas àquela silhueta que canta (Figura 2).

Aos poucos, o ambiente é devidamente iluminado para revelar, finalmente, a fisionomia escondida debaixo dos longos cabelos encaracolados. Salto alto, calça marcando a cintura, colo e costas acentuadas por um generoso decote. Brincos e anéis discretos completam o figurino que destaca os contornos de um corpo esguio. O batom vermelho – que posteriormente se tornaria uma marca indelével – arremata a produção. Com o olhar vidrado (Figura 3), Marisa Monte engendra uma série de movimentos que ganham vigor de acordo com o arranjo da música. Visivelmente

- Uma cult-cantora que não tem pressa, Jornal do Brasil, novembro de 1987. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.
- Marisa Monte – o prazer de cantar, seja rock ou baião, O Dia, janeiro de 1989. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

concentrada em sua *performance*, ela cresce no palco.

A agitação dos braços, a expressão facial, a emissão da voz e todo o gestual apresentado no tema de abertura conferem unidade estética ao espetáculo (Figura 4). Nas músicas seguintes, algumas mudanças no figurino confirmam que a estreia teve requintes de superprodução: luvas, ombreiras e vestido rendado de acordo com a moda vigente do fim da década de 1980. Peças que valorizam o arsenal de caras e bocas de uma artista que passeia entre a ópera e o samba, entre o *jazz* e o xote, de Tim Maia a Mutantes, revisitando canções consagradas por Carmen Miranda, Marvin Gaye e Roberto Carlos (Figura 5).

Figura 2: luz indireta cria atmosfera de mistério

Figura 3: série de movimentos que ganham vigor

Figura 4: agitação dos braços e expressão facial

Figura 5: arsenal de caras e bocas da cantora eclética

Conforme Paulo Adário resumiu para as páginas do *Jornal do Brasil*,

> a escalada de Marisa até chegar a este especial de televisão (...) foi meteórica. Começou, para valer, em setembro de 1987, no Jazzmania, uma casa noturna carioca

> encravada na fronteira do Arpoador com Ipanema. Naquela noite, uma platéia elegante e boquiaberta descobriu que estava assistindo ao parto de uma estrela.
>
> Apresentações esporádicas em locais habitados por esses estranhos seres chamados de formadores de opinião (jornalistas, atores, músicos, socialites e quejandos) serviram para pregar em Marisa o rótulo de musa *cult*. Com ele, vieram críticas elogiosas e, depois de muita negaça, um contrato com a gravadora EMI (…).[12]

Deste modo, entendemos que a primeira impressão causada pela artista está atrelada à existência de um circuito alternativo dominado por uma suposta elite intelectual. Marisa Monte surge para poucos e sem pressa de se tornar famosa. Com o aval de personalidades importantes do cenário cultural brasileiro, ela passa a ser sinônimo de apuro técnico, sofisticação e bom gosto. Embora o repertório de estreia seja de fácil assimilação por aglutinar pérolas do cancioneiro popular, a presença de palco impõe certo distanciamento em relação ao público. Nessa perspectiva, imagem da artista que esbanja talento e teatralidade é algo que se presta à contemplação. A mulher jovem que encara as câmeras e o público como legítima *diva* realiza sua *performance* com tamanha desenvoltura que imediatamente é projetada pela crítica especializada como uma das vozes mais promissoras da música brasileira.

- ***Mais***

Em 1991, Marisa Monte lançou *Mais*, incluindo canções próprias e novas parcerias que, anos depois, redefiniriam sua carreira. Com produção de Arto Lindsay, as músicas foram gravadas entre Rio de Janeiro e Nova Iorque. Alcançando o mesmo sucesso de vendas do trabalho anterior, Marisa conseguiu impulsionar a carreira internacional, sendo bem recebida na Europa, no Japão, nos Estados Unidos e na América Latina. Na capa do disco, ela aparece de pé, com as mãos na cintura e a cabeça erguida (Figura 6). Uma postura incisiva, de quem precisava dar um passo adiante para se firmar na indústria, mesmo que para isso fosse preciso arriscar a fórmula responsável por sua projeção nos anos anteriores.

• Um luxo para todos, Jornal do Brasil, dezembro de 1989. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

Figura 6: reprodução da capa do segundo cd da cantora

Fonte: Divulgação

Analisando o início da carreira, Marisa Monte revela o desejo de expandir a condição de intérprete e tornar-se reconhecida por atuar em outras frentes de trabalho: "no primeiro disco, eu não tinha essa preocupação ainda. Tinha muita coisa para descobrir e conquistar. Era a apresentação da voz, da cantora. Mas eu sabia que tinha muita coisa para fazer a partir dali. Mostrar que cantar não é só cantar, que eu estava inserida no processo cultural".[13]

Em reportagem de Jeferson de Sousa, *O Estado de São Paul*o publica o seguinte depoimento, no qual a cantora também esboça vontade de autonomia e controle sobre sua produçãoartística.

> Agora, na segunda etapa de sua carreira, ela quer mostrar que também é autora e compositora, o que não quer dizer exatamente a mesma coisa. “São coisas totalmente diferentes. Para se ter uma obra mais autoral, tem que ter mais autoridade sobre o trabalho. Não quer dizer compor. Compor é outra coisa. O meu trabalho é mais de autora”.[14]

A primeira canção do álbum, "Beija Eu" é uma música romântica e íntima que captura o desejo de conexão e aceitação em um relacionamento. Nos versos, a cantora implora para ser aceita e reconhecida como ela mesma, enfatizando a importância de ser autêntico e verdadeiro. As frases *"Seja eu, seja eu"* e *"Deixa que eu seja eu"* expressam o desejo de ser aceito pelo que são, sem pretensões ou máscaras. Isso mostra a necessidade de ser visto e apreciado pelo seu verdadeiro eu. "Volte Para O Seu Lar" aborda temas de diferenças culturais, barreiras sociais e rejeição de influências externas. As letras pintam um quadro de uma comunidade ou grupo de pessoas que criaram seu próprio espaço, longe das expectativas e normas sociais. "Ainda Lembro" (com participação de Ed Motta) expressa memórias nostálgicas de um relacionamento passado. A letra reflete sobre os momentos compartilhados entre os dois indivíduos e as promessas de amor incondicional. Em "De Noite na Cama" a protagonista reflete

sobre o relacionamento, especialmente em momentos de vulnerabilidade e solidão, simbolizados por estar "na cama" à noite. "Rosa" retrata um amor profundo e apaixonado por alguém, simbolizado pela imagem de uma rosa. A letra descreve essa pessoa como divina, graciosa e majestosa, esculpida por Deus com grande ardor. A rosa é apresentada como a flor preferida do beija-flor, enfatizando sua desejabilidade e beleza.

A seguinte, "Borboleta" é uma canção infantil tradicional brasileira que celebra a beleza e a alegria do Natal através da metáfora de uma pequena borboleta. "Ensaboa" é uma versão da versão original de Batatinha, Roque Ferreira e Paulo César Pinheiro. Nesta música, Marisa Monte combina seu estilo distinto com elementos do samba brasileiro e da cultura afro-brasileira. As letras abordam temas de trabalho, opressão e libertação. "Eu Não Sou Da Sua Rua" discorre sobre o sentimento de não pertencer, de ser um estranho em um mundo que pode parecer familiar, mas que é essencialmente estranho para si mesmo. Já "Diariamente" é uma música divertida que retrata o papel de diferentes objetos, ações e lugares em nossas vidas diárias. Cada verso representa algo específico, desde itens domésticos até locais geográficos e preferências pessoais. A música pode ser interpretada como uma celebração dos aspectos variados e mundanos da vida cotidiana.

Mais segue com "Eu Sei (Na Mira)", em que sugere que o narrador sabe que eventualmente estará junto com seu interesse amoroso, mesmo que estejam separados no momento. A próxima, "Tudo Pela Metade" pode ser interpretada como uma reflexão sobre a complexidade humana, conflito interno e a luta para conciliar impulsos e comportamentos contraditórios. Os padrões repetidos de autossabotagem e ações incompletas sugerem um anseio por autoconhecimento e uma busca por conexão genuína e realização. O álbum se conclui com "Mustapha", que parece ser uma homenagem a uma figura chamada Mustapha que exala um ar de mistério, conhecimento e respeito. As letras repetitivas e referências enigmáticas da música criam um senso de reverência e significado em relação a esse personagem enigmático, convidando os ouvintes a refletirem sobre a profundidade simbólica da persona de Mustapha.

No mesmo ano, Marisa Monte gravou um vídeodocumentário homônimo (Figura 7) com cenas de bastidores, trechos de shows, encontros musicais e depoimentos que traduziam a dimensão conceitual do disco. Dirigido, produzido e roteirizado pela equipe da Conspiração Filmes – Arthur Fontes, Lula Buarque de Hollanda e Cláudio Torres –, o vídeo oferece ao público versões ao vivo de músicas que até então só haviam sido registradas em estúdio, além de canções que foram excluídas do repertório do disco.

- Marisa Monte volta mais leve e quente, Folha de São Paulo, abril de 1995. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.
- A segunda vitória para Marisa Monte, O Estado de São Paulo, agosto de 1991. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

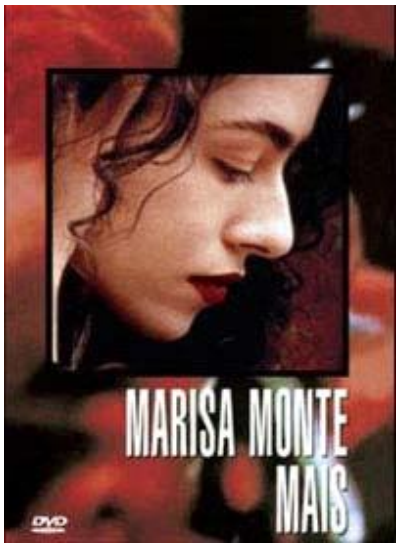

Figura 7: reprodução da capa do segundo DVD

Fonte: Divulgação

A partir do documentário percebemos que, no palco, ela mantém a postura de diva e continua recorrendo a figurinos rebuscados e gestual dramático para marcar suas interpretações (Figuras 9 e 10). A sequência de abertura confirma essa pretensão ao mostrar Marisa Monte aquecendo a voz enquanto é devidamente produzida para entrar em cena (Figura 8). Nas cenas em que a artista caminha por Nova Iorque nos deparamos com uma mulher cosmopolita, integrada ao cotidiano de uma das cidades mais movimentadas do mundo (Figura 11).

Vale lembrar que o repertório do show ainda inclui *Dig a pony* (sucesso dos Beatles) e *I can see cleary now* (*reggae* projetado na voz de Jimmy Cliff). Músicas que convivem harmonicamente com *Não serve pra mim* (sucesso da jovem guarda imortalizado por Roberto Carlos) e *Não quero dinheiro* (Tim Maia). Assim Marisa Monte confirma a postura de cantora eclética e também flerta com a rebeldia do rock (como nas cenas em que aparece ensaiando com os Titãs) e o experimentalismo de Arto Lindsay (ao interpretar composições de Caetano Veloso, acompanhada pela guitarra distorcida). Ao mostrar o interesse por sonoridades que extrapolam a música brasileira, Marisa Monte imprime certo ar vanguardista em sua música e sua imagem, consequentemente, também assume esse valor estético. Isso justifica o rótulo de cantora *cult* que serviu para definir sua *performance* até meados da década de 1990.

Não obstante, o vídeo termina com uma interpretação de trechos da ópera *La Sonnambula* (Bellini) enquanto os créditos surgem na tela.

As estratégias de divulgação de *Mais* incluíram o lançamento de dois videoclipes. Em *Beija Eu* (Figura 12) Marisa Monte contracena com rapazes mulatos caracterizados de anjos. Imersa em um cenário tropical resgatando elementos da iconografia barroca, ela aparece com os cabelos ao

vento, maquiagem carregada e vestido preto arrematado com plumas. Em uma profusão de poses, esbanja sensualidade e os olhares lânguidos encaram a câmera, imprimindo naturalidade e ousadia.

Ao contrário de *Beija Eu* – que ostenta requintes de superprodução, *Diariamente* (Figura 13) recria a atmosfera de um vídeo amador. Diante das câmeras, a artista realiza tarefas corriqueiras: lê jornal, anda de bicicleta, passeia por entre elefantes e zebras. Essas cenas reiteram o clima bucólico presente na letra da música: "para você o que você gosta: diariamente". O clipe se assemelha a um flagrante caseiro, feito durante um fim de semana em um sítio ou casa de campo, onde Marisa Monte se diverte na companhia dos amigos. Amigos que, por sua vez, só aparecem em segundo plano, permanecendo no anonimato. De fato, Marisa Monte é a protagonista desse cotidiano aparentemente banal, mas repleto de sutilezas que rendem imagens curiosas e inusitadas que, de algum modo, traduzem seu estilo de vida e seu estado de espírito.

Figura 8: cantora se veste e aquece a voz

Figura 9: figurino rebuscado

Figura 10: gestual dramático

Figura 11: em Nova Iorque, a cantora com imagem de cosmopolita

Figura 12: videoclipe de *Beija Eu*

Figura 13: clipe de *Diariamente* celebra o cotidiano da vida da cantora

- ***Cor de rosa e carvão***

Verde, anil, amarelo, cor de rosa e carvão (Figura 14) consolida o sucesso da cantora. Marisa assina a co-produção do disco e recorre às participações especiais de Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Carlinhos Brown, Nando Reis, Velha Guarda da Portela, Laurie Anderson e Naná Vasconcelos, a fim de imprimir variadas nuances e texturas em sua música.

Figura 14: reprodução da capa do terceiro cd da cantora
Fonte: Divulgação

Em reportagem para o jornal *O Globo*, Mauro Ferreira resume o percurso da artista:

> se o primeiro disco de Marisa Monte, lançado em 1989, serviu para apresentar a cantora, valendo-se de virtuosos exibicionismos vocais, "Cor de Rosa e Carvão" dá continuidade ao projeto de afirmação de Marisa como intérprete de uma produção contemporânea que a livra do rótulo de "cantora de *covers*". Este processo – iniciado de forma exagerada no segundo disco, "Mais" – encontra-se bem dosado no terceiro e refinado álbum da cantora.[15]

O álbum começa com "Maria de Verdade", uma faixa que parece ser uma ode a Maria, uma figura simbólica ao longo da música. Maria é retratada como uma pessoa de espírito livre e aventureira que desafia as normas sociais. A segunda canção, "Na Estrada" é uma música que captura a sensação de antecipação e saudade pelo retorno de alguém. As letras refletem a expectativa ansiosa da cantora pela volta da pessoa e sua disposição para esperar pacientemente por ela. A repetição da frase *"Eu vou esperar por você"* enfatiza o forte desejo de se reunir com essa pessoa. "Ao Meu Redor" explora os sentimentos de solidão e saudade por alguém que está fisicamente ausente, mas ainda emocionalmente presente. "Segue o Seco" explora os temas da seca, do desejo de chuva e do impacto da aridez tanto no meio ambiente quanto nas emoções humanas. As letras representam metaforicamente a aridez da terra e seus efeitos em diversos aspectos da vida. Já "Pale Blue Eyes" , de Lou Reed, gravada originalmente pela antiga banda de Reed (1942-2013), a Velvet Underground, presente no álbum homônimo da banda, de 1969. Os arranjos da versão de Marisa mantiveram as características de *folk music* da versão original, porém, acrescidas de uma leve percussão que faz a canção lembrar sutilmente um baião.

Na sequência, outra regravação, desta vez o samba "Dança da Solidão" uma canção clássica de Paulinho da Viola gravada pelo próprio em 1972 para o seu álbum *A Dança da Solidão*. Marisa canta acompanhada por ninguém menos que Gilberto Gil, na voz e violão. "De Mais Ninguém", em parceria com o grupo Época de Ouro que fez a base instrumental. A letra trata da amargura de um homem que fora abandonado pela mulher que amava. A dor do sofrimento para esse homem é como uma conquista: *"É meu troféu, é o que restou / É o que me aquece sem me dar calor / Se eu não tenho o meu amor / Eu tenho a minha dor"*. "Alta Noite" parece evocar um sentimento de isolamento e solidão. A frase *"No caminho que ninguém caminha"* implica que esse caminho em particular não é comumente percorrido, talvez simbolizando uma jornada de vida não convencional ou desconhecida. A seguinte, "O Céu", trata de maneira bastante poética a magnitude do céu: *"O céu vai tão longe está perto / O céu fica em cima do teto / O céu tem as quatro estações / Escurece de noite, amanhece com o sol".*

A ecológica "Bem Leve" trata da extração indiscriminada de madeira. Os versos da canção associam o ato à morte: *"Vele, vele quem pese, dos pés à caveira / Dali da beira uma palavra cai no chão, caixão"*. "Balança Pema", grande sucesso da carreira de Jorge Ben Jor, do primeiro álbum do cantor, o célebre *Samba Esquema Novo* (1963), ganha uma releitura de Marisa com uma sonoridade mais robusta graças ao uso de teclados, bateria, percussão, baixo e guitarra com efeitos wah-wah, mas mantém o suingue da versão original. A cuíca na versão da cantora, pontua toda a música. Em "Enquanto Isso", Marisa conta com a participação especial de Laurie Anderson, que lê os versos em inglês da canção, enquanto a brasileira canta os versos em português. As letras retratam a progressão de um dia, começando com a noite em certas regiões e passando pela noite, amanhecer, manhã, meio-dia e tarde. O álbum se encerra com "Esta Melodia", cujo o lírico explora temas de saudade, amor e perda através da lente da memória e da esperança. A música começa com o narrador relembrando o passado, especificamente as noites passadas sob a luz da lua com alguém especial.

Desde então, Marisa Monte aparece menos americanizada. A aura *cult* ainda permeia seu trabalho, mas a sonoridade do disco aponta para uma nova tendência. Mesmo cosmopolita, Marisa Monte recorre a fortes marcas da cultura popular brasileira que, em certos momentos, ganha contornos regionalistas. Cabe ressaltar que, a partir desse trabalho, as contribuições de Carlinhos Brown passam a ser determinantes na carreira da artista. Foi ele quem compôs *Segue o Seco* e pediu encarecidamente para que Marisa Monte gravasse. A música acabou se tornando uma das mais populares do disco devido à grande visibilidade alcançada pelo videoclipe.

As imagens do vídeo resgatam, de forma estilizada, elementos do sertão nordestino: chão rachado (Figura 17), galhos retorcidos e sem folhas, poeira e ossadas de animais castigados pela seca. Marisa Monte entoa uma espécie de lamento sertanejo (Figura 15), contracenando com personagens atingidos pela seca. A religiosidade, que serve como ponto de apoio para suportar essas mazelas, também aparece por meio de velas, santos e crucifixos (Figura 16) que completam o cenário onde os figurantes clamam pela chuva (Figura 18). O vídeo dirigido por Cláudio Torres e José Henrique Fonseca conquistou cinco prêmios na primeira edição do *Vídeo Music Brasil* – realizado pela MTV em 1995 – vencendo nas categorias de: melhor videoclipe do ano, melhor videoclipe de MPB, melhor direção, melhor edição e melhor fotografia.

- Exagero dá lugar à descrição, O Globo, julho de 1994. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

Figura 15: cantora entoa lamento sertanejo em *Segue oSeco*

Figura 16: Marisa Monte em meio a velas, santos ecrucifixos

Figura 17: chão rachado, um dos elementos quereconstituem o sertão nordestino

Figura 18: Marisa e os figurantes chamam pela chuva

A imagem construída pelo videoclipe contribuiu para ressaltar a imagem de Marisa Monte atenta às questões políticas do país. A despeito de sugerir um possível engajamento acerca de temas

socioeconômicos, *Segue o Seco* contribuiu, definitivamente, para romper com o tipo de representação que caracterizava as aparições públicas da artista. Trata-se de uma imagem bem diferente daquela propagada pelos trabalhos anteriores. Um pouco mais madura, Marisa Monte já não é mais aquela jovem diva que circula por Nova Iorque com desejo de experimentar o mundo. Agora ela ocupa um lugar de destaque no mercado fonográfico e a carreira parece não ser mais regida pela necessidade de afirmação.

Em outubro de 1994, Marisa iniciou a turnê de *Cor de rosa e carvão* com mudanças em sua *performance*, conforme ela mesma relatou à Folha de São Paulo: "é um show visualmente mais leve. Pelo próprio nome do disco, ele é mais quente, cromaticamente falando. Eu não estou vestida de veludo preto, nem de veludo vinho. Estou diferente, mais leve mesmo, mais brasileira e tropical".[16]

- ***Barulhinho Bom***

O registro desses shows deu origem a *Barulhinho Bom: uma viagem musical* (1996). O álbum duplo anuncia um momento de transição: no disco ao vivo, Marisa Monte faz uma breve retrospectiva de sua carreira e no outro, gravado em estúdio, apresenta faixas inéditas. Mais uma vez a artista investe na manutenção de sua imagem lançando, junto com o CD, outro vídeodocumentário com cenas captadas em película cinematográfica, de 35 e 16mm.

Progressivamente, o trabalho de Marisa Monte extrapola a dimensão musical, constituindo- se em um projeto editorial pelo qual ela pode gerir seu posicionamento dentro da indústria cultural. No *Jornal da Tarde*, Lauro Lisboa Garcia comentou a estratégia da artista: “um produto complementa a ideia do outro, ambos contêm gravações exclusivas e serão vendidos separadamente”.[17]

O projeto gráfico do disco, adaptado também para compor a embalagem e o encarte do *home vídeo*, merece destaque. Assinada por Gingo Cardia, a identidade visual recupera a obra de Carlos Zéfiro – quadrinista brasileiro que, em meados do século XX, produziu centenas de revistas pornográficas que circulavam na clandestinidade. A arte dele só ganhou o devido reconhecimento a partir de 1984, quando Otacílio d'Assunção publicou o livro *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Também homenageado em 1991, na I Bienal Internacional de Quadrinhos do Rio de Janeiro, Zéfiro preferiu viver em anonimato até julho do ano seguinte, quando revelou a verdadeira identidade: Alcides Aguiar Caminha – carioca e funcionário público.

- Marisa Monte volta mais leve e quente, Folha de São Paulo, abril de 1995. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.
- Marisa Monte lança kit multimídia, Jornal da Tarde, outubro de 1996. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

Sobre o trabalho do artista, Marisa Monte avalia:

> Zéfiro foi um fenômeno pop, no sentido popular mesmo. Ele fez cerca de 860 histórias diferentes, com tiragem que chegavam a 5 mil exemplares cada. Um trabalho ao mesmo tempo underground e popular que no auge do Regime Militar, da repressão, conseguiu circular pelo Brasil inteiro, alimentando o imaginário coletivo.[18]

A capa do disco (Figura 19) criou polêmica, chegando a ser censurada nos Estados Unidos. Lá, o desenho da mulher com os seios à mostra chegou às lojas com uma tarja preta cobrindo o busto.

Figura 19: reprodução do quinto cd de Marisa Monte
Fonte: Divulgação

Tárik de Souza publicou no *Jornal do Brasil* suas impressões sobre o *marketing* em torno da divulgação de *Barulhinho Bom*: "para a mídia, o kit do lançamento pegou mais pesado. Além de duas revistinhas apimentadas de Zéfiro, há uma boneca em formato de bola com os traços do desenhista, de peitos e nádegas infláveis".[19] Por isso, na ocasião do lançamento de *Barulhinho Bom*, o *release* propunha uma brincadeira com o nome do disco, informando que o novo

trabalho de Marisa Monte tratava-se, na verdade, de uma viagem musical para ver e ouvir. Pelo trabalho, Marisa Monte recebeu elogios, como os escritos por Marcos Augusto Gonçalves para a *Folha de São Paulo*.

- Release de "Barulhinho Bom", 1996. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.
- Marisa Monte muda de ecossistema, Jornal do Brasil, outubro de 1996. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

> Feliz o país que, tendo uma Gal Costa em soberba maturidade, pode acompanhar a explosão luminosa de uma cantora como Marisa Monte, que lança "Barulhinho bom", uma "viagem musical", como convida o subtítulo, na forma de dois CDs e um *home vídeo*. Viagem para ser feita sem cinto de segurança, conduzida por um canto cada vez mais seguro, límpido, envolvente, e por uma produção musical, pilotada por Arto Lindsay, que decola e voa em céu azul, cor-de-rosa e carvão.[20]

Mauro Ferreira, do jornal *O Globo*, também reconheceu os méritos da artista.

> Na voz de qualquer outra jovem cantora, um disco que juntasse músicas de Paulinho da Viola, Lulu Santos, Novos Baianos, George Harrison, Carlinhos Brown e Gilberto Gil se perderia num ecletismo excessivo. Com Marisa, todo esse repertório adquire frescor e unidade (…). O CD de estúdio traz apenas novidades na voz de Marisa. Além das boas versões de "Tempos modernos" e "Chuva no brejo" (...) a cantora grava "Cérebro eletrônico", de Gil, e apresenta um poema de Octávio Paz, "Blanco", musicado por ela mesma (...). O profícuo Carlinhos Brown comparece com três inspiradas inéditas: "Arrepio" - com belos vocais da cantora, cada vez mais afinada - "Magamalabares" e "Maraçá", esta em homenagem ao cinema. O CD ao vivo poderia ter repertório mais bem selecionado, mas vale pela psicodélica "Give me love" e "Panis et circensis". Marisa Monte sabe o que faz e canta.[21]

Deste modo, as imagens do documentário homônimo ilustram essa nova fase na carreira da artista. Marisa Monte aparece muito mais integrada à cultura popular brasileira, interagindo com músicos que são, declaradamente, uma influência para seu trabalho. Na companhia dos Novos Baianos ela parece se sentir totalmente à vontade enquanto canta e conversa (Figura 23). Com Paulinho da Viola e com as pastoras da Velha Guarda da Portela (Figura 22) ela resgata sambas memoráveis, mostrando a admiração e respeito pelos integrantes da Portela – sua escola de samba favorita. Além disso, o vídeo registra a gênese do que posteriormente apareceria em *Tribalistas*: Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes compõem uma música diante das câmeras, deixando clara a afinidade criativa que os une bem como a improvisação inerente a esse processo (Figura 20). Nessa

perspectiva, *Barulhinho Bom* confirma uma nova forma de se apresentar para o público. Mais do que contracenar com personalidades de diversos segmentos da MPB, Marisa Monte parece estar entre amigos. Nota-se, portanto, a necessidade de mostrar uma intimidade que se realiza na produção musical: encontros, ensaios, parcerias, a vida na estrada e a convivência comos músicos da banda.

- Marisa Monte lança CD duplo e vídeo em sua viagem musical, Folha de São Paulo, outubro de 1996. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em < HYPERLINK "http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

- Marisa Monte une vertentes da MPB em ótimo CD duplo, O Globo, outubro de 1996. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em < HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

No palco, o aparato técnico fornece os recursos necessários para um novo tipo de *performance*. O cenário do show, composto por três telões, exibem cenas de partidas de futebol, mulatas sambando e trechos de filmes sobre os Mutantes e os Novos Baianos. O figurino descarta o aparato luxuoso do início de carreira em detrimento de peças mais leves: vestidos, batas, calças esvoaçantes, muitas pulseiras, brincos e colares conferem um aspecto *neo hippie* à artista (Figura 24 e 25). No documentário há, inclusive, cenas gravadas pela Índia e Nepal, confirmando a influência da cultura oriental nesse trabalho (Figura 21). No palco, Marisa Monte aparece mais solta e sorridente, arriscando passos de samba enquanto interpreta *Balança Pema* (Jorge Ben Jor). Além de resgatar pérolas do repertório dos Novos Baianos como *Mistério do Planeta*, *Eu sou o caso deles* e *A menina dança*, Marisa Monte também interpreta *Panis et circenses* (clássico dos Mutantes). Assim, com uma imagem pós-tropicalista, a artista tenta romper com a postura de diva que a projetou para o sucesso.

Figura 20: cantora com Carlinhos Brown

Figura 21: influência da cultura oriental

Figura 22: Marisa com as pastoras da Velha Guarda daPortela

Figura 23: Marisa Monte e os Novos Baianos

Figura 24: visual *neo hippie*

Figura 25: bata, pulseiras e colares

Depois de *Barulhinho Bom*, a artista passou a investir em outros projetos. Em 1998, produziu o disco *Omelete Man*, de Carlinhos Brown. No ano seguinte, fundou o próprio selo – *Phonomotor Records* – aliada à gravadora EMI que permaneceu como distribuidora de seus discos. Assim, Marisa Monte conquistou definitivamente a independência musical ao tornar-se detentora dos direitos sobre todas as suas gravações.

- ***Memórias, crônicas e declarações de amor***

Memórias, crônicas e declarações de amor (2000) – objeto empírico desta pesquisa – apresenta mudanças significativas não só na sonoridade mas, sobretudo, no modo de lidar com a tecnologia, utilizando-a como ferramenta de comunicação. Marisa Monte decidiu apostar na internet e

experimentar novas formas de interagir com o público e com a imprensa. Atenta às novas investidas da cantora, a *Revista da Web* anunciou:

> É o ano 2000 para a cantora carioca de 32 anos, que lançou recentemente seu quinto álbum, (...) um *songbook* fotográfico homônimo, e reformulou seu site, que existe desde 1997, um dos primeiros sites de artista no país. Todas as imagens (...) do encarte do disco, inclusive a capa e a contracapa, e as fotos do *songbook* são de autoria de Marisa, que tinha o hobby de fotografar, mas era, digamos, descuidada no trato com a máquina e o filme. Com sua câmera, Marisa pôde dar asas à sua egotrip digital. (…) Com um *look* para lá de *cool*, o site da cantora é informativo, bem-desenhado, de fácil navegação e ainda traz clipes (...).[22]

- Vocês querem M&M?, Revista da Web, junho de 2000. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

A matéria ainda destaca o fato de ter sido pelo próprio site pessoal que a cantora realizou uma espécie de entrevista coletiva com cerca de 100 jornalistas, via *chat*, para lançar *Memórias, crônicas e declarações de amor*. Também na internet, Marisa publicou a *Rádio MM* – semelhante aos *podcasts*[23] – comandando programas temáticos atualizados mensalmente. O clipe de *Amor I Love You* – música escolhida para divulgar o disco – também foi disponibilizado em seu site antes mesmo de estrear na MTV.

Essa tentativa de se apropriar da tecnologia digital parece algo banal diante dos padrões atuais uma vez que, em diferentes escalas, o uso já está presente no cotidiano dos centros urbanos. Mas é preciso lembrar que, no ano 2000, a disponibilidade de computadores, o acesso à internet, a velocidade de conexão e até mesmo o conhecimento necessário para viabilizar a comunicação *online* ainda era relativamente limitado se comparado às possibilidades de hoje, em tempos de redessociais e Web 2.0.

Ainda sobre a participação na internet, Marisa Monte declarou: "minha ideia é que o site seja uma espécie de jornal Marisa Monte, com informações direto da fonte, sem intermediários, sem que o leitor precise ler sobre mim nos jornais ou revistas".[24] Mais uma vez, notamos o empenho em administrar a própria imagem a partir de um conteúdo oficial e autorizado, oferecido como uma alternativa ao que circula na imprensa.

Como o próprio nome sugere, *Memórias, crônicas e declarações de amor* é focado nas relações pessoais. Sentimentos como o perdão, a saudade e a gentileza pontuam o repertório. Marisa Monte explicou à Tribuna da Imprensa o conceito do disco:

> acho que "Memórias e crônicas" foi uma maneira que encontrei para refletir o caráter pessoal do meu trabalho. Não é que este disco seja mais pessoal que os outros. Mas acho que é um close sem maquiagem, que me mostra inteira", define.

> "Declarações de amor" é o que faço em cada uma dessas músicas. É de amor que estou falando o tempo todo, de suas mais diferentes formas. É muito íntimo cantar para as pessoas e é muito íntimo fazer isso da maneira que eu faço.[25]

- Nome dado ao arquivos de áudio, geralmente em formato MP3 ou AAC, compartilhados através da internet. Também pode se referir tanto à série de episódios de algum programa quanto à sua forma de distribuição. O termo é creditado a um artigo do jornal britânico *The Guardian*, publicado em fevereiro de 2004, ou seja, quase 4 anos depois do lançamento da *webrádio* de Marisa Monte.
- Vocês querem M&M?, Revista da Web, junho de 2000. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.
- Brincando com a própria imagem, Tribuna da Imprensa, maio de 2000. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

Disposta a sublinhar os laços com a literatura, Marisa Monte pediu a Leonardo Boff e João Ubaldo Ribeiro que escrevessem os textos de apresentação do CD. Assim, ao invés de divulgar *releases* no formato tradicional, a cantora enviou à imprensa textos em que os escritores discursavam sobre o amor.

Memórias, crônicas e declarações de amor ganhou a certificação de disco de diamante, conferido pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), por vender mais 1 milhão e duzentas mil cópias. Em novembro de 2001, esse sucesso reverberou na seção de *Artes e Espetáculos* da revista *Veja*, que se referiu à Marisa Monte como "a mulher mais poderosa da MPB". Na matéria, o jornalista Sérgio Martins comenta que, *Amor I Love You*

> fez com que Marisa, uma cantora rotulada como de elite, caísse no gosto das classes menos abastadas. Segundo a Crowley Broadcast Analysis do Brasil, empresa que mede a audiência das rádios do país, a canção esteve entre as três mais tocadas nas capitais de maio a novembro do ano passado. Marcou presença tanto nas emissoras de AM quanto de FM. Ao cair no gosto do povão, Marisa viu as vendagens de seu CD anterior, "Cor de Rosa e Carvão", se ampliarem também. Lançado há sete anos, ele agora ultrapassou a marca de 1 milhão de cópias.[26]

A partir dessa série de investimentos em se comunicar com o público e com a mídia de forma estratégica, entendemos que, a partir de *Memórias, crônicas e declarações de amor*, Marisa Monte assume o papel (já embrionário em outras fases) de empresária do mundo da música, isto é, uma mulher que além de cantar e compor participa ativamente da gestão de seus projetos e de suaprópria imagem.

A primeira música do álbum, "Amor I Love You" é uma canção de amor que expressa o sentimento avassalador de amor e afeto por alguém. Os versos falam sobre como pensar e amar alguém ajuda a acalmar e confortar a alma e dá uma razão para viver. "Nao Vá Embora" pode ser visto como

um apelo apaixonado para a pessoa amada não ir embora, enfatizando sua importância e o medo de ficar sozinho novamente. A seguinte, "O Que Me Importa" é uma regravação da canção primeiramente gravada por Tim Maia em seu álbum de 1972. Os versos da música exploram o tema do desapego emocional e seguir em frente após um relacionamento fracassado. A letra expressa um sentimento de indiferença e apatia em relação aos sentimentos e ações da outra pessoa. Em "Não É Fácil" a intérprete aborda as dificuldades emocionais e complexidades de seguir em frente após um amor do passado. A letra transmite sentimentos de saudade, luta e o desejo de deixar ir. Já "Perdão Você" é uma música reflexiva e introspectiva que explora os temas da autodescoberta, crescimento pessoal e o medo de perder a si mesmo e aos outros.

"Tema de Amor" apresenta uma exploração complexa do amor e do desejo. As letras sugerem um conhecimento profundo e compreensão de uma pessoa, tanto seus aspectos positivos quanto negativos. As linhas *"Eu conheço todo jeito / Todo o vício, sem te tocar"* indicam uma familiaridade com o caráter e comportamentos da pessoa, mesmo sem contato físico. "Abololô" transmite o sentimento universal de saudade e de sentir falta de alguém que partiu. O refrão repetitivo *"Abololô, abolocô"* serve como uma expressão emocional, enfatizando a profundidade desse sentimento. "Para Ver as Meninas" é uma regravação do clássico samba, originalmente interpretado por Paulinho da Viola em seu álbum *Paulinho da Viola, d*e 1968. A letra explora o tema de buscar consolo e alegria em meio a lutas pessoais e desilusões amorosas. A cantora expressa o desejo por uma breve fuga da dor e da autorreflexão, focando na simplicidade, no amor e na beleza dos momentos fugazes da vida. Outra regravação, "Cinco Minutos (5 Minutos)", foi registrada primeiramente por Jorge Ben Jor em seu disco *A Tábua de Esmeralda* (1974). Seus versos retratam um pedido para alguém esperar apenas cinco minutos, apenas para essa pessoa sair sem reconhecer o pedido. A protagonista se sente profundamente afetada por isso, e a frase repetida *"Pois você não viu"* enfatiza que a pessoa que saiu não compreende verdadeiramente o impacto de suas ações.

"Gentileza", expressa uma poderosa mensagem social e filosófica. A letra gira em torno da ideia da perda de gentileza e compaixão no mundo atual. A repetição dos versos *"Apagaram tudo, pintaram tudo de cinza"* sugere o apagamento de expressões vibrantes e significativas na sociedade. A menção da palavra *"muro"* sendo coberto de tinta indica a supressão da liberdade de expressão e a diminuição da presença de arte e mensagens significativas em espaços públicos. A próxima música, "Água Também É Mar" explora a interconexão dos elementos na natureza e a importância da paciência e da resiliência ao enfrentar os desafios da vida. A letra enfatiza a conexão entre a água e o mar, sugerindo que até corpos menores de água, como a chuva ou um rio, fazem parte do todo maior. Isso

destaca a ideia de que tudo está interconectado e compartilha uma origem comum. "Gotas de Luar" explora temas de amor não correspondido, saudade e a dor de segurar um amor que não é reciprocado. Nos versos, o narrador expressa o desejo de roubar o luar refletido nos olhos de seu amado. Por fim, nas letras de "Sou Seu Sabiá" são transmitidos temas de amor, conforto e apoio. A letra fala sobre ser uma fonte de consolo e segurança para alguém em momentos de angústia e vulnerabilidade.

A turnê desse disco deu origem a um DVD que, além do repertório do show, apresentava um *making of* com os bastidores das filmagens e três videoclipes. Em *Amor I Love You*, Marisa Monte contracena com Arnaldo Antunes em cenas românticas que sugerem traições extraconjugais (Figuras 26 e 27). O vídeo recria os cenários e costumes do século XIX para dar vida a um romance baseado em *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz.

Já em *Gentileza*, ela assume o papel de uma cidadã comum que circula livremente pelas ruas do Rio de Janeiro, sem ser notada pelos transeuntes. Neste vídeo, Marisa Monte aparece como coadjuvante enquanto o profeta Gentileza espalha suas mensagens de amor pela cidade (Figuras 28e 29).

O clipe de *O que me importa* arremata a representação do cotidiano ordinário, pois funciona como uma extensão do encarte do disco e do próprio *songbook* analisado nesta pesquisa. A partir de fotografias feitas pela própria Marisa Monte (Figura 30) o vídeo apresenta algumas imagens inéditas que, até então, foram descartadas do projeto gráfico como, por exemplo, o autorretrato das

- A mulher mais poderosa da MPB, Veja, novembro de 2001. Disponível em ≤ HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html" HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html" HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html"

HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html" HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html" HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html"

"http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html" HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html" HYPERLINK "http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html"http://veja.abril.com.br/281101/p_164.html> Acesso em: 10 jun. 2010.

pernas entrelaçadas (Figura 31) que mostra um momento de intimidade da artista mesmo sem revelar a identidade de quem a acompanha na cama.

Já as imagens do show destacam a obra criada por Ernesto Neto exclusivamente para funcionar como cenário em que eram projetados vídeos e luzes, criando uma ambientação diferente para cada número do repertório. A escultura de grandes proporções, intitulada *Nave Show Esfinge Caranguejo* condiciona a *performance* de Marisa Monte que, a partir de então, também aparece como instrumentista. Assim, quando não está com a guitarra em punho, ela mantém o gestual suave e comedido, alternando interpretações intimistas e outras vigorosas, de acordo com a carga dramática solicitada pela combinação entre melodia, iluminação e cenário. (Figuras 32 e 33).

Figura 26: videoclipe de *Amor I love you* **Figura 27:** contracenando com Arnaldo Antunes

Figura 28: videoclipe de *Gentileza*

Figura 29: Marisa Monte aparece no videoclipe como coadjuvante do Profeta Gentileza

Figura 30: fotografias feitas pela própria Marisa Monte

Figura 31: momento de intimidade sem revelar a

Figura 32: interpretações intimistas ou vigorosas

identidade de quem a acompanha na cama

Figura 33: carga dramática em uma combinação entre melodia, iluminação e cenário

- ***Tribalistas***

Em 2002, Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown se uniram para lançar *Tribalistas*. O álbum foi gravado no estúdio que Marisa Monte mantém dentro da própria casa, no Rio de Janeiro. Conforme observou Antonio Carlos Miguel para o jornal O Globo,

> pelo que já tinham feito antes, nos encontros em seus discos individuais, era de se esperar acertos. Mas também havia a chance de que o trio potencializasse as suas deficiências: as vanguardices às vezes esquemáticas e a voz monocórdia de Arnaldo Antunes, o *nonsense* gratuito das letras de Carlinhos Brown ou o pop superficial da recente fase "Amor I love you" de Marisa Monte. Mas "Tribalistas" é quase sempre uma boa surpresa: eles apararam as arestas e apostaram em canções redondas, de melodias fortes, que vão da valsa ao pop. Simplicidade é uma das chaves para o disco, envolvido por uma atmosfera lúdica, em alguns momentos infantil.[27]

- Muitos acertos superam alguma ingenuidade, O Globo, novembro de 2002. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

O trabalho chegou às lojas acompanhado de um DVD que apresenta o processo criativo e a intimidade dos músicos (Figuras 35 e 36). Novamente, a edição privilegia cenas que recuperam a atmosfera de um vídeo caseiro, opção estética favorecida pelo clima informal dos bastidores (Figuras 39 e 40). Mais uma vez, notamos que a imagem reitera o conceito musical do disco. Algumas cenas do documentário remetem aos autorretratos de *Memórias, crônicas e declarações de amor*, como o momento em que o trio se coloca com a câmera diante do espelho (Figura 37) e o registro dos pés de cada um deles (Figura 38).

As capas do CD e do DVD estampam uma obra assinada pelo artista plástico Vik Muniz, que usou calda de chocolate para reproduzir uma foto do trio (figura 34).

Figura 34: capa de CD com reprodução de foto feita com calda de chocolate, por Vik Muniz
Fonte: Divulgação

Tribalistas superou as vendagens de *Memórias, crônicas e declarações de amor*, atingindo a marca de mais de 1 milhão e meio de cópias somente no Brasil. Algumas faixas foram remasterizadas em inglês para que o disco também fosse promovido no mercado europeu. Apesar da projeção internacional, o grupo optou por não fazer shows, limitando-se a raras aparições e participações especiais em programas de televisão. Em 2003, *Tribalistas* recebeu cinco indicações ao Grammy Latino, conquistando o prêmio de Melhor Álbum de Pop Contemporâneo Brasileiro.

Pedro Alexandre Sanches, da *Folha de São Paulo*, creditou a liderança do grupo à Marisa Monte, definindo-a como "a síntese entre a racionalidade de Arnaldo e a espontaneidade de Brown.

Ela é dona inequívoca do projeto, sinalizando o advento de uma música matriarcal no Brasil. E conduz a improvável aliança São Paulo-Bahia-Rio, na proposição de uma nova solidariedade".[28]

- Tribalistas propõem volta à solidariedade, Folha de São Paulo, novembro de 2002. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

Jotabê Medeiros, compartilhou a mesma impressão no artigo que escreveu para O Estado de São Paulo: "todo trabalho que tem Marisa Monte participando tem sua mão ordenadora, e Tribalistas não é diferente. (…) Essa é a maior qualidade do trabalho. É a voz de Marisa que dá norte e leste ao álbum, e poderíamos até dizer que é um novo disco dela (…)".[2]

Uma saudação, *"bom dia, comunidade",* da início à "Carnavália", a primeira canção de *Tribalistas*. Sua letra é uma celebração ao espírito e a alegria do carnaval e que retrata a empolgação e as festividades desse evento anual, convidando os ouvintes a se juntarem à celebração. A segunda música do álbum, "Um A Um", versa sobre o desejo de uma conexão profunda e íntima entre dois indivíduos. A letra expressa o desejo de estar perto de alguém sem se perder, enfatizando a importância da conexão um a um. "Velha Infância" descreve a intensa saudade sentida por um ente querido quando ele não está por perto. O refrão responde a isso com uma celebração alegre do relacionamento, expressando os sentimentos de amor, felicidade e segurança que os dois amantes compartilham. A repetição de *"Eu gosto de você"* reforça esse sentimento de profundo afeto. A música propõe que o relacionamento é tão bom porque evoca um retorno a um momento em que a vida era mais simples - "a infância". A quarta música, "Passe Em Casa", conta com a participação especial de Margareth Menezes. A letra retrata um sentimento de impaciência e desespero pela visita de alguém, enfatizando o impacto emocional que isso causa na pessoa que espera. A repetição da frase *"Passe em casa"* no refrão funciona como um apelo, expressando o desejo da pessoa de ser visitada e passar tempo juntos. Isso reflete a ânsia por companhia e a necessidade de amenizar a solidão e a monotonia da vida.

As letras da música seguinte, "O Amor É Feio", desconstroem os tradicionais conceitos de beleza geralmente ligados às canções que abordam esse sentimento, evidenciado por trechos como: *"O amor é sujo /Tem cheiro de mijo / Ele mete medo / Vou lhe tirar disso"*. "É Você" fala sobre uma conexão profunda e devoção entre duas pessoas. A letra transmite um senso de exclusividade e intimidade, sugerindo que o mundo do intérprete gira em torno dessa pessoa em particular. Já "Carnalismo" celebra os aspectos físicos e sensuais do amor e do desejo, versando sobre uma forte atração e conexão entre duas pessoas.

"Mary Cristo" é uma música que mistura elementos da tradicional imagética natalina com um toque divertido. A letra contém frases repetitivas e utiliza jogos de palavras para criar uma atmosfera leve e festiva. A seguinte é "Anjo da Guarda". Iniciando com a fala de uma criança, suas letras parecem transmitir uma mensagem de proteção, perseverança e encontrar beleza na vida cotidiana, que criam um contraste entre a escuridão da noite e o brilho da manhã, destacando o papel do anjo da guarda. "Lá de Longe" é uma cantiga de ninar em que os Tribalistas cantam a beleza do mundo escondida num lugar distante. As letras de "Pecado É Lhe Deixar de Molho" contém um senso de devoção e reverência em relação ao relacionamento em questão. "Já Sei Namorar" faz referência a ser independente e viver a vida nos seus próprios termos. A letra enfatiza a ideia de que não se deve confiar na televisão ou na solidão para satisfazer as suas necessidades. Em vez disso, deveriam encontrar alegria no mundo à sua volta e abraçar a noção de que todos estão lá fora para dar amor e para serem amados. O álbum se encerra com "Tribalistas", em que explora o conceito de tribalismo e o desejo por união e liberdade das restrições sociais. A letra enfatiza um senso de pertencimento e conexão espiritual dentro de uma tribo, ao mesmo tempo em que rejeita a necessidade de razão, certeza, julgamento e religião.

Figura 35: Marisa Monte com Arnaldo Antunes eCarlinhos Brown

Figura 36: imagens do DVD que apresenta o processocriativo e a intimidade dos músicos

Figura 37: trio se coloca com a câmera diante do espelho

Figura 38: registro dos pés de Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown

- Chega hoje às lojas "Os Tribalistas", O Estado de São Paulo, novembro de 2002. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

Figura 39: imagem mostra bastidores da gravação do CD **Figura 40**: Marisa Monte e Arnaldo Antunes dividem os microfones

- ***Infinito particular e Universo ao meu redor***

Após a repercussão de *Tribalistas*, a cantora permaneceu alguns anos afastada da mídia, dedicando-se à Mano Wladimir, o primeiro filho, nascido em dezembro de 2002. Marisa Monte só retornou ao mercado fonográfico no início de 2006, lançando dois discos ao mesmo tempo: *Infinito Particular* e *Universo ao meu redor*.

Entrevistada pelo jornal *O Dia*, a cantora conceituou os novos trabalhos da seguinte maneira: "eles têm traços em comum. São discos femininos, com uma coisa de mulher. O discurso e o olhar são femininos. A maternidade talvez tenha me dado toda a dimensão da feminilidade. O ápice da mulher é ter um filho: gerar, nascer, amamentar... É uma experiência transformadora".[30]

Os “gêmeos bivitelinos” de Marisa Monte, como foram chamados pela imprensa, surgiram a partir de duas empreitadas distintas. A primeira deriva de uma extensa pesquisa envolvendo entrevistas com integrantes da Velha Guarda da Portela, que permitiu o mapeamento dos sambas raros gravados

em *Universo ao Meu Redor* (Figura 42). Paralelamente, a digitalização de seu acervo de fitas cassetes deu origem a um inventário de canções autorais, do qual Marisa pinçou o repertório de *Infinito Particular* (Figura 41).

- Maternidade inspira novos discos de Marisa Monte, O Dia, março de 2006. Disponível em ≤ HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte"

Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-

"http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-
Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK

Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-

"http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte" HYPERLINK "http://musica.terra.com.br/interna/0%2C%2COI916686-EI1267%2C00-Maternidade%2Binspira%2Bnovos%2Bdiscos%2Bde%2BMarisa%2BMonte"http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI916686-EI1267,00-Maternidade+inspira+novos+discos+de+Marisa+Monte.html> Acesso em: 6 jun. 2010.

Figura 41: reprodução da capa do CD Infinito Particular

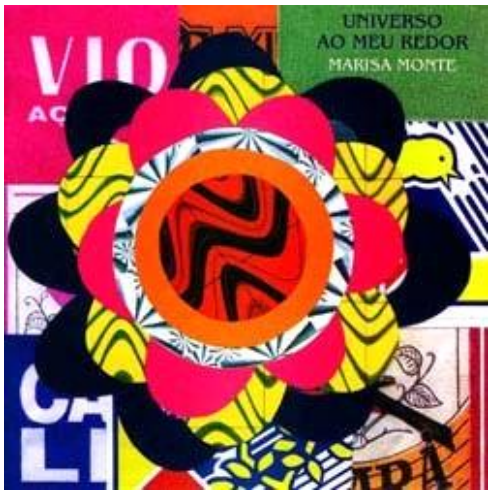

Figura 42: reprodução da capa de Universo ao meu redor

Em crítica publicada na revista Bravo, Marcelo Rezende destacou a relevância de *Universoao meu redor:*

> a batida do samba não está em segundo plano, como meio de identificação nacional, mas ao contrário, são os *samplers* (vozes, narrações e outros variados elementos extraídos de qualquer parte) que passam para o fundo, criando no ouvinte uma série de sustos, sensações, toda uma atmosfera. Um pop em paz com o Brasil no qual tudo – o samba, a canção, a imagem e a tradição – parece igual. Mas pode ser bem diferente.[31]

Ainda em 2006, Marisa Monte deu início à outra turnê mundial – *Universo Particular* – mesclando o repertório dos discos recém-lançados e sucessos da carreira. Com a experiência adquirida nos shows de *Memórias, crônicas e declarações de amor*, Marisa Monte decidiu, novamente, recorrer às artes plásticas para criar a ambientação do espetáculo e inseriu a obra *Levitação Cúbica*, de Franklin Cassaro, especialmente para a apresentação da música *Meu canário*. Nesse mesmo show, objetos cênicos e iluminação foram trabalhados de modo a compor um único elemento.

> Chamar "Universo Particular" de show, como se convencionou no mundo pop, é um tanto reducionista. Musicalmente tem a sofisticação de um recital camerístico (...). Visualmente é digno de cinema, mas sem a histeria de cortes de videoclipe ou excesso de informação. Está mais para filme noir. (…) A arquitetura da luz é o próprio cenário, formado por gruas e blocos luminosos que se movem do teto, do fundo e das laterais do palco sobre trilhos, em perspectivas e simplificação quase mondrianianas.[32]

- O samba é pop. Bravo, abril de 2006. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.
- O "Universo Particular" de Marisa Monte, Agência Estado, abril de 2006. Disponível em <http://www.parana-
HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para%20online.com.br/cidade/noticia/news/1500/"HYPERLINK"http://www.para-

%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-

%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-
%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-
%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-
%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-
%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-
%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-
%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/" HYPERLINK "http://www.parana-
%20online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/"online.com.br/editoria/almanaque/news/175050/> Acesso em: 6 jun. 2010.

Como de costume, imagens captadas durante a turnê deram origem ao documentário *Infinito ao meu redor* (Figura 43).

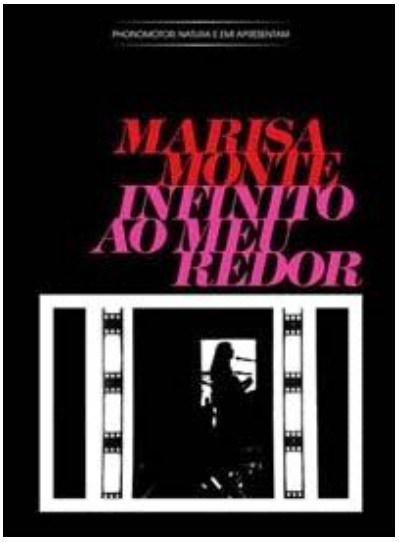

Figura 43: reprodução da capa do documentário *Infinito ao meu redor*
Fonte: Divulgação

No filme, a cantora expõe o cotidiano de uma maneira diferente das que havia apresentado até então, narrando em primeira pessoa, como se escrevesse em seu próprio diário, sua experiência musical. Além de mostrar trechos dos shows (Figura 45), muitas imagens pretendem desmitificar o *glamour* em torno da fama. Em uma das cenas do documentário, por exemplo, Marisa Monte aparece lavando roupa na banheira de um quarto de hotel (Figura 44).

O filme contribui para que tenhamos a noção da trajetória de Marisa Monte rumo à autonomia dentro da indústria fonográfica. Nesse sentido, boa parte das cenas reiteram as publicações da imprensa que definem Marisa Monte como uma mulher poderosa, capaz de conduzir a própria carreira. Porém, pelo filme, percebemos que ela não está sozinha nessa empreitada. Para realizar os projetos, ela conta com empresários, produtores, assessores, músicos e profissionais de diversas áreas que compõem sua equipe.

Em um dos depoimentos que abrem a narrativa, a artista justifica a realização do DVD da seguinte maneira: “tive a vontade de fazê-lo sob a forma de um documentário sobre a atividade profissional de um músico. Algo como seguir um ano de trabalho de um cirurgião ou de um motorista de caminhão”.

Ao sugerir o desejo de mostrar que sua vida pode ser parecida com a de um trabalhador qualquer, Marisa Monte tenta, mais uma vez, se apresentar como uma pessoa comum. Para ela, a carreira artística também é marcada pela rotina e, como em qualquer outra profissão, envolve tarefas burocráticas e cansativas que precisam ser cumpridas para que se obtenha retorno financeiro e realização pessoal.

Nessa nova fase da vida, além de cantora e empresária, Marisa Monte exerce o papel de mãe. E tal fato não é ignorado no documentário. Contudo, a artista recorre à mesma estratégia usada em *Memórias, crônicas e declarações de amor*, a fim de permitir que o espectador acesse alguns aspectos de sua intimidade sem, necessariamente, devassar sua vida privada. A cena em que aparece brincando na praia com o filho é emblemática (Figura 46). A criança só é vista de longe e os recursos técnicos também contribuem para preservar sua identidade. A imagem extremamente granulada e contrastada esconde as feições do rosto e, quando a câmera se aproxima (Figura 47), mãe e filho estão de costas, contemplando o mar. Trata-se, mais uma vez, do jogo de mostrar e esconder. Jogo regulado, entre outras coisas, pela curiosidade do público e pelos interesses da própria artista.

Figura 44: Marisa Monte lava roupa na banheira de umquarto de hotel

Figura 45: trechos de shows são mostrados nodocumentário

Figura 46: Marisa Monte e o filho brincam na praia

Figura 47: imagem revela e esconde o rosto da criança

Nas páginas do Jornal *O Globo*, Leonardo Lichote avaliou a postura da artista que se tornou referência na música brasileira não só pelo reconhecimento de seu trabalho, mas também por alternar traços de heroína e pessoa comum.

> Ao longo da carreira de 20 anos (...), a cantora firmou uma imagem de diva desglamourizada – ou melhor, com um glamour disfarçado sob a aura de simplicidade, uma diva marisiana. Seja ao falar do impacto da maternidade em seu trabalho (...), seja ao comentar com certa indiferença seu status de supercantora – é inegável que ela é uma das atuais matrizes para as intérpretes brasileiras, como são ainda Elis Regina, Gal Costa e algumas poucas outras. Ou ao contar como será seu próximo DVD, que documenta a turnê internacional de "Universo particular". Nele, Marisa aparecerá menos como artista poderosa sobre o palco e mais como a trabalhadora que "viaja 480 horas para cantar apenas 14".[33]

Assim, observamos que há um apelo visual em cada produto lançado por Marisa Monte ao longo de sua carreira. Vale lembrar que, em 2008, Marisa Monte também produziu, roteirizou e protagonizou o filme *O Mistério do Samba*, que documenta o cotidiano e as histórias da Velha Guarda da Portela. No documentário – que demorou dez anos para ser finalizado – Marisa Monte atua como uma espécie de apresentadora, que introduz temas e esclarece questões em conversas com Paulinho da Viola e outros sambistas.

- Diva da simplicidade, O Globo, junho de 2007. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

> Espectadores mais maliciosos poderiam pensar que Marisa se permitiu ser filmada (...) apenas como mais um golpe de marketing promocional, destes que são tão comuns no show business nos dias de hoje. Mas, portelense desde criança, a cantora tem com a agremiação carnavalesca – maior campeã do carnaval carioca, com 21 títulos ganhos – uma história de envolvimento estreito que só se intensificou na última década, desde que iniciou pesquisa histórica de velhos sambas portelenses para a gravação do CD "Tudo Azul", lançado em 2000.[34]

Verifica-se, portanto, a aposta no potencial das mensagens visuais parece confirmar o interesse de Marisa Monte materializar e regular uma imagem artística. Com o auxílio de cineastas, designers gráficos, escritores, artistas plásticos e profissionais de diversas áreas, ela mantém um contato direto com o público, oferecendo produtos que extrapolam a audição dos discos e que, na maioria das vezes, envolvem a manutenção da própria imagem.

> Eu fui inacessível, no comecinho da minha carreira, porque eu era conhecida só de shows e não tinha disco. Não era algo "intelectualmente inacessível", mas fisicamente inacessível. Depois ficou muito claro que eu tinha um trabalho bastante coloquial e para todos. Bastante popular mesmo. Claro que tinha algumas letras mais abstratas. Eu gosto dessa brincadeira de cinema, de imagem dentro da música.[35]

Imagem construída, também, no modo de tratar a imprensa que, por cumprir o papel de formadora de opinião, merece sua parcela de responsabilidade acerca do valor atribuído à artista.

Jeder Janotti (2007) afirma que

> a música popular massiva é um campo dividido em diversos subcampos, atrelados a gêneros e subgêneros que reproduzem, em menor escala, o modelo de distribuição e a possibilidade de auferir valores e capitais simbólicos ligados às práticas (de produção, rotulação, circulação e consumo) da música. Essas práticas conferem autoridade, prestígio, distinção, destaque e reconhecimento aos atores do campo musical (JANOTTI, 2007, p. 5).

Por isso, verificamos uma interrelação entre os depoimentos de Marisa Monte e a maneira com a qual a imprensa e a crítica especializada se referem a ela. Há, em geral, certa coerência (como é possível observar nos fragmentos de reportagens apresentados até aqui) na elaboração discursiva que qualifica o trabalho da artista como autônomo. Nota-se que, frequentemente, Marisa é descrita como empresária do mundo da música capaz de gerir a própria carreira.

De acordo com Janotti, entendemos que a configuração plástica das expressões musicais, bem como as estratégias discursivas de construção da imagem pública de determinado artista contribuem para a fruição musical. Trata-se de uma espiral de sentidos que engloba o

- Para recordar os velhos bambas do samba carioca, Gazeta Mercantil, agosto de 2008. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em ≤ HYPERLINK "http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

- As múltiplas faces de Marisa Monte. O Estado de São Paulo, maio de 2000. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

posicionamento midiático impresso nos produtos culturais. David Brackett (1995) corrobora essa perspectiva ao afirmar que "na construção de um autor de texto para a música popular massiva se fundem algumas combinações da voz, do corpo, da imagem e de detalhes biográficos" (BRACKETT *apud* JANOTTI, 2007, p. 7). Por isso, ao analisar o caso de Marisa Monte, Janotti define que

> seu prestígio está relacionado não só à qualidade de suas interpretações musicais, mas também ao reconhecimento do lugar ocupado por ela na chamada "Música Popular Brasileira", ao reconhecimento do público e, consequentemente, aos seus resultados mercadológicos. A valoração envolve muito mais do que a venda de discos, inclui a venda de DVDs, shows, patrocínios, além da afirmação da sua figura pública (…) (JANOTTI, 2007, p. 7).

Em novembro de 1998, Marisa Monte estampava a capa da revista *Bravo!* que a definia como "a cantora-empresa que leva aos confins da Terra um padrão de música brasileira". Questionada sobre a badalação da vida de artista, ela comentou:

> esse lado escandaloso da vida artística não tem nada a ver comigo. Não gosto de aparecer, gosto de que o que eu faço apareça! Não tenho essa vaidade pessoal de mostrar minha casa, meu quarto, meu cachorro (MONTE *apud* BARROS, 1998, p. 78).

Anos depois, em abril de 2007, a capa da revista *Rolling Stone* apresentava a seguinte chamada: "quem tem medo de Marisa Monte? A maior cantora do país revela os mistérios de seu universo particular". Na entrevista, ela esclarecia sua postura contra a superexposição:

> preciso mostrar minha casa para me comunicar com meu público? Ela vai emocionar alguém? Vai melhorar o conceito que as pessoas têm de mim? (…) Gosto mais de cantar do que de trabalhar com minha imagem, senão eu estava fazendo *playback* na televisão e tirando muitas fotos (MONTE *apud* CORREA, 2007 p. 78).

É perceptível que o intervalo que separa a data dessas duas publicações não altera o modo como a imprensa costuma se referir à artista. Na maioria das vezes, os adjetivos a envolvem numa atmosfera de poder. Não obstante, sempre que possível, Marisa Monte faz questão de se mostrar senão alheia, ao menos comedida, em relação ao culto às celebridades.

No ano em que *Memórias, crônicas e declarações de amor* foi lançado, a revista *Isto É Gente* também publicou uma reportagem especial com a cantora. O texto relatava que "junto com o sucesso, Marisa Monte cultivou a fama de artista reservada, que não fala sobre sua vida pessoal, e só dá entrevistas em época de lançamento ou turnê" (ARAÚJO; HONOR, 2009). Mas se Marisa Monte critica tão veementemente a exposição da intimidade, por que ela decide, então, fotografar a

vida privada para compor a identidade visual do trabalho em questão? Formulada de diferentes maneiras, essa pergunta tornou-se recorrente na maioria das entrevistas concedidas pela cantora no ano 2000. Para a *Tribuna da Imprensa*, ela respondeu: "de alguma maneira, a fotografia é algo autobiográfico. Acho que acabou se transformando em uma extensão do próprio disco, que é um registro pessoal, um documento pessoal".[36] E a autonomia da artista toma uma dimensão ainda maior. Convidada pela revista *Elle*, Marisa Monte faz o papel de jornalista e de entrevistada, respondendo perguntas elaboradas por ela mesma. Deste modo, ela explica:

> Nunca tive muito interesse por fotografia como fotógrafa. Sou do tipo que tira foto e deixa o filme dentro da câmera durante um ano e não manda revelar. Ou que deixa o filme pela metade. Mas essas novas evoluções tecnológicas, como as câmeras digitais, facilitaram muito a vida de pessoas como eu. Eu já tinha tido alguns autorretratos e achei que existia uma grande onda nisso, pelo fato de o meu disco ser muito pessoal. Eu poderia fazer uma extensão desse conceito para a linguagem fotográfica. Daí a ideia de que eu fotografasse todo o material sobre o disco, desde a época do estúdio. Durante três ou quatro meses fotografei vários momentos da minha vida. Mas não sou fotógrafa profissional. [37]

Trata-se, portanto, de uma representação autorizada no sentido de permitir o acesso a uma intimidade até então mantida distante dos olhares curiosos e também de carregar a assinatura da artista, uma vez que ela é a autora das fotos. Nessa perspectiva, cabe inserir um depoimento no qual Marisa Monte reflete sobre a profissão:

> o que eu sou? Sou uma cantora. O que uma cantora tem de fazer? Cantar legal e ter autoridade sobre o seu trabalho (…) não tenho de ser bonita, não tenho de dançar, não tenho nem de ser inteligente! Se for, melhor, porque ajuda a ter mais autoridade (MONTE *apud* BARROS, 1998, p. 77).

Por isso, a artista justifica a postura:

> a música está em primeiro plano na minha vida pública e não, a minha vida particular. Procuro vir a público quando é para falar de arte. Não interessa o restaurante ou a academia que eu frequento, tampouco abrir a minha casa para revistas. Tenho vergonha que meus amigos leiam coisas desse tipo sobre mim.[38]

Mas para a revista *Trip*, Marisa Monte revelou as intenções que motivaram os autorretratos de *Memórias, crônicas e declarações de amor*:

- Brincando com a própria imagem, Tribuna da Imprensa, maio de 2000. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em <http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.
- Marisa Monte entrevista Marisa Monte, Elle, maio de 2000. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em < HYPERLINK "http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

- Amoroso, pessoal e intransferível, Folha da Bahia, maio de 2000. Texto extraído do site oficial de Marisa Monte. Disponível em < HYPERLINK "http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK

"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm" HYPERLINK
"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm"http://www2.uol.com.br/marisamonte/novosite/novositeport.htm> Acesso em: 6 jun. 2010.

Tem umas fotos do camarim, no show da Velha Guarda, em que estou maquiada. Mas tem muitas fotos de cara lavada, acordando de manhã, olho inchado. Acho isso legal, honesto, serve à desglamourização. A vida não é um palco. Minha vida é pé na

> estrada, isso é interessante de estar revelando. (…) Me diverti muito me mostrando às pessoas assim, em várias situações. No banho, na cama, no café da manhã... E isso é divertido porque é controlado. Por um lado não é uma invasão, não é invasivo, mas é íntimo, próprio, minha propriedade, é pessoal. E é voyeurístico, alimenta também um pouquinho esse lado. [39]

Após esse apanhado de dados biográficos e cientes do processo de construção da imagem midiática de Marisa Monte, estamos aptos a desenvolver a fundamentação teórica desta pesquisa buscando autores que dialogam com a complexidade do fenômeno comunicacional materializado no objeto empírico em questão. Afinal, sabemos o lugar que a artista ocupa na indústria cultural brasileira e no imaginário popular a partir da solidez com a qual conduz sua carreira, vista por ela mesma a partir da metáfora de um prédio.

> Está inacabado, mas a obra estrutural foi iniciada. E já mostra um jeito próprio, que é a busca de fazer um trabalho que eu possa chamar de meu. Essa é a assinatura que atravessa a minha obra, mesmo eu não sendo a mesma de 20 anos atrás.[40]

- Páginas negras, Trip, julho de 2000. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link HYPERLINK "http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK "http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK "http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht

m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht
m%22=htt" HYPERLINK

"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht

m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK

"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.ht

m%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt" HYPERLINK
"http://revistatrip.uol.com.br//redirect.php?link%20HYPERLINK%20%22http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm%22=htt"=http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK
"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm"
HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK

"http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "http://www.trip.com.br/80/negras/home.htm" HYPERLINK "

Não sei o que faço aqui. Com quem estou falando? Por que essas revelações? Isso de passar a vida interpretando textos de outras criaturas vai abafando a própria voz. (...) Talvez esteja tentando construir uma ponte mais sólida entre mim e as pessoas porque preciso me comunicar para sair do isolamento onde me enfiei para me proteger, ora... da solidão. Escrevo contra a solidão. E quando eu derramar aqui toda intimidade (...) talvez a vida se revele dando algum sentido à caminhada.

Maitê Proença

• IMAGEM E SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA

Uma das gêneses do pensamento crítico contemporâneo acerca da cultura da visibilidade tem sua raiz na obra de Guy Debord, mais precisamente no célebre livro publicado em 1967, intitulado *A sociedade do espetáculo*. Em tom de manifesto e fortemente inspirado pela teoria marxista, Debord alerta contra a inversão de valores própria à vida moderna, que prefere a aparência ao ser, a ilusão à realidade, a passividade à atividade.

Não se trata exatamente de uma crítica às imagens: mais precisamente, o filósofo e ativista francês direciona sua crítica *às relações sociais* mediadas por imagens, o que, segundo ele, conduziria o homem à apatia e à aceitação dos valores preestabelecidos pelo capitalismo, em seu constante

processo de produção e circulação de mercadorias. Nessa perspectiva, as mensagens midiáticas "contaminam" a sociedade com representações do que efetivamente existe, engendrando diversas formas de escapismo para tornar mais fácil – e até prazeroso – encarar as vicissitudes da realidade cotidiana. Esse processo incita, entre outras coisas, a superexposição da vida privada que, por sua vez, passa a ser regulada pela diluição das fronteiras entre ficção e realidade. Segundo o autor,

> onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência de *fazer ver* por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (...) Em toda parte onde há *representação* independente, o espetáculo reconstitui-se (DEBORD, 1997, p. 19).

Ainda de acordo com Debord, o indivíduo contemporâneo procura a realização pessoal em meio ao esfacelamento da liberdade de escolha, uma vez que a produção de subjetividades sucumbe ao ideal de satisfação garantida projetado pelas imagens. Portanto, as mediações sociotécnicas modificariam a experiência humana, deslocando a realidade para o domínio das aparências, processo que sustenta a sociedade de consumo.

Ao analisar os escritos de Debord, Paula Sibilia (2008) comenta que o autor não se preocupou em especificar o momento exato em que esse novo regime teria começado. No entanto, é possível inferir que a *sociedade do espetáculo* emergiu junto às forças econômicas que dominaram a Europa após a modernização decorrente do final da Segunda Grande Guerra e logo se espalhou para outras partes do mundo orientando, sobretudo, a cultura ocidental. No entanto, vários elementos desse modo de vida construído na visibilidade remontam ao final do século XIX, ou mesmo a períodos anteriores.

> São conhecidos os quadros que pintam as ruas daquelas metrópoles europeias fervilhantes de novidades, como ótimos palcos para a encenação cotidiana do espetáculo da vida moderna. Já estavam ali presentes, ao que parece, as primeiras euforias do consumo, da publicidade e dos meios de comunicação, bem como a proliferação de imagens e a promoção de uma felicidade eminentemente visível. Tudo se instalando ruidosamente, tanto nos imaginários como nas realidades daqueles sujeitos modernos que habitavam o século XIX (SIBILIA, 2008, p. 267).

Os atuais fenômenos de exposição da intimidade não seriam possíveis – ou sequer imagináveis – nesse quadro longínquo, pois, no século XIX, ainda imperavam separações relativamente estáveis entre o espaço público e a vida privada. Nessa época, as subjetividades eram articuladas no limiar, no intercâmbio dessa fronteira ainda bem definida entre um e outro domínio.

Retomando o aspecto visionário da obra de Debord, é interessante notar como o nosso presente foi capaz de extrapolar (e complexificar) as previsões descritas ainda na década de 1960. Sibilia comenta que o que aconteceu com o próprio filósofo pode ser tomado como exemplo dessas transformações. Alguns anos antes do seu suicídio, ocorrido em 1994, Debord – que também era cineasta – proibiu a exibição de todos os seus filmes. A drástica decisão de silenciar a própria obra parece estar em perfeita sintonia com a lógica de seu pensamento. Além disso, devemos considerar o fato de que, em vida, ele jamais concedeu uma entrevista e ainda recusou aparecer na televisão ou em qualquer meio de comunicação de massa[41].

Com exceção de raras exibições privadas, ninguém mais teve acesso à filmografia de Debord. Porém, em 1995, alguns de seus filmes foram exibidos em um canal de TV a cabo francês. Imediatamente, cópias piratas dessas obras entraram em circulação, mas os originais permaneceram guardados até 2001, quando integraram uma Retrospectiva Especial no Festival de Filmes de Veneza.

Curiosamente, no ano seguinte, a obra completa de Guy Debord foi digitalizada e lançada em uma luxuosa embalagem que inclui, além dos filmes, alguns de seus escritos e farto material biográfico. O pacote ainda traz documentos e informações sobre suas obras, fotos de seus amigos, namoradas, colegas e inclusive algumas imagens dele próprio quando criança, fragmentos de suas cartas e outros objetos de cunho pessoal.

Tal produção editorial favorece o contato com a obra desse importante artista e pensador do século XX. Em uma espécie de ironia da história, o lançamento converte Debord em um personagem célebre, isto é, uma mercadoria espetacularizada, uma vez que a personalidade do cineasta sobrepõe sua própria obra.

- Debord produziu importantes filmes, estreitamente ligados ao seu pensamento filosófico. O mais famoso deles é a adaptação cinematográfica de *A sociedade do espetáculo*, que inclui a narração de passagens do livro devidamente ilustradas por trechos de filmes russos e hollywoodianos, comerciais de TV, cenas eróticas, jornais e documentários.

Esta pesquisa parte, justamente, da constatação de que a passagem do século XX para o XXI sinaliza um deslocamento do eixo central que alicerça a experiência de si, pois as tecnologias comunicacionais estão redefinindo o elo entre subjetividade e visibilidade. Atenta a esse novo contexto, Fernanda Bruno (2004) afirma que "tais tecnologias participam de uma transformação no modo como os indivíduos constituem a si mesmos e modulam sua identidade a partir da relação com o outro (...)" (BRUNO, 2004, p. 110).

Por sua vez, Paula Sibilia (2008) corrobora essa perspectiva ao sustentar que, no mundo contemporâneo, as subjetividades tipicamente modernas, elaboradas de forma introspectiva dentro do ambiente privado, foram gradativamente cedendo espaço a personalidades exteriorizadas, visando à

captação dos olhares alheios em um cenário cada vez mais saturado de estímulos visuais. Com efeito, vislumbramos a consolidação de uma tendência inaugurada na modernidade, que é a incidência do foco de visibilidade sobre o homem ordinário. Esse deslocamento repercute no domínio da mídia e, consequentemente, nos atuais processos de celebrização. O modo de construção das celebridades, ao que parece, está se transformando – mas não de forma homogênea e linear, digamos logo – diante da valorização dos aspectos banais da vida privada.

Esse novo estatuto do olhar nos remete à análise elaborada por Michel Foucault (2008) acerca dos embates entre poder e visibilidade na organização das sociedades modernas. Como bem sabemos, ele recorre à imagem do *Panopticon*[42] para explicar que, do século XVI em diante, novas formas de disciplina e regulação foram se infiltrando em diferentes esferas da vida. Dessa maneira, o exército, a escola, a prisão, o hospital e outras instituições passaram a empregar mecanismos de vigilância, tornando o comportamento de muitos visível a poucos. De acordo com essa perspectiva, os indivíduos são alvo de múltiplos e interligados olhares que executam rotinas de controle, fornecendo uma alternativa eficaz às formas primitivas de punição, dispendiosas e improdutivas, baseadas na espetacularização do suplício. Para Foucault, o Panóptico não é apenas uma peça engenhosa da arquitetura do século XVIII, mas um modelo generalizável, responsável pela disseminação e manutenção das relações de poder ao longo da modernidade.

Mas é preciso lembrar que, em sua análise acerca das formas contemporâneas de inspeção e castigo, Foucault não discutiu diretamente o impacto social dos meios de comunicação. Atento a essas questões e tendo em vista as novas formas de publicidade criadas pela mídia, John B. Thompson (2008) considera que a lógica de vigilância implícita no Panóptico ganha, atualmente, outros contornos.

- Modelo de penitenciária ideal criado por Jeremy Bentham, em 1971.

> Enquanto este modelo torna muitas pessoas visíveis a poucos e reforça o exercício do poder sobre elas, submetendo-as a um estado de permanente visibilidade, o desenvolvimento da comunicação mediada forneceu os meios pelos quais muitas pessoas podem reunir informações sobre poucos e, ao mesmo tempo, uns poucos podem aparecer diante de muitos; graças à mídia, aqueles que exercem o poder é que são submetidos agora a um certo tipo de visibilidade, mais do que aqueles sobre quem o poder é exercido (THOMPSON, 2008, p. 121).

No entanto, ao considerar a trajetória dos meios de comunicação de massa, da TV à internet (das formas de produção e difusão em *broadcasting* às dinâmicas reticulares), mantendo a comparação ao modelo *foucaultiano*, apreendemos uma série de deslocamentos na relação entre indivíduo e

visibilidade. A TV, particularmente, se adequa de forma precisa à argumentação de Thompson, pois constitui um dispositivo onde muitos observam poucos, invertendo o foco de visibilidade que deixa de incidir sobre o indivíduo comum e se volta àqueles que são tornados célebres. Por isso, Bruno (2004) enfatiza que esse dispositivo inaugura

> uma nova fase do espetáculo onde brilham não mais os reis e a corte, mas celebridades e *pop stars* do mundo televisivo. O indivíduo comum, a massa, passa à condição de observador de uns poucos dignos de visibilidade, deixando de ser objeto de coerção ou correção para se tornar alvo de um poder que se exerce sobretudo por sedução (BRUNO, 2004, p. 115).

Por outro lado, a autora acredita que essa relação vem ganhando novos contornos, tanto no interior da própria TV quanto nas novas formas de comunicação materializadas no ciberespaço. De fato, os *reality shows* (em seus diversos e proliferantes formatos) permitiram ao homem comum ingressar no reino televisivo para mostrar a banalidade de sua existência e de suas questões íntimas. Notamos, portanto, que o crescente investimento em programas desse gênero volta os holofotes à vida ordinária (o que não nos impede de problematizar a maneira como essa entrada se dá e que efeitos se produzem aí).

Sibilia enfatiza que a internet, por sua vez, ajudou a consolidar um amplo leque de práticas que poderíamos denominar "confessionais". Ela argumenta que

> milhões de usuários de todo o planeta – gente "comum", precisamente como *eu* ou *você* – têm se apropriado das diversas ferramentas disponíveis on-line, que não cessam de surgir e se expandir, e as utilizam para expor publicamente a sua intimidade. Gerou-se, assim, um verdadeiro festival de "vidas privadas", que se oferecem despudoradamente aos olhares do mundo inteiro. As confissões diárias de *você*, *eu* e todos *nós* estão aí, em palavras e imagens, à disposição de quem quiser bisbilhotá-las; basta um clique do mouse. E, de fato, tanto *você* como *eu* e todos *nós* costumamos dar esse clique (SIBILIA, 2008, p. 27).

Com isso, não pretendemos afirmar que o espetáculo das celebridades tenha declinado diante do *show de realidade*. Sabemos que esses dois formatos convivem hoje, se alimentando de forma recíproca, ainda que constituam modos distintos de relação e de engajamento do espectador.

De um lado, os processos de evasão próprios do espetáculo, que permitem aos indivíduos sair de suas vidas banais, projetando seu desejo em um imaginário idealizado. De outro, os processos de convocação da vida ordinária, esta que se joga na mídia, em uma constante *performance* de si. O nosso desejo é ressaltar esse segundo movimento, que não deixa de se relacionar ao primeiro: o retorno do foco de visibilidade sobre o indivíduo comum, agora residente nas telas da TV e da internet. Por isso, somos movidos pela hipótese de que há um duplo movimento ancorado no cotidiano: se, por um lado, o

homem ordinário expõe aspectos prosaicos da vida privada como forma de alcançar o estrelato e participar das redes de consumo, por outro, as celebridades também recorrem à esfera do banal e do prosaico como estratégia de gestão da própriaimagem e de manutenção de seu status de celebridade.

Diante da efervescência digital que ganhou o pomposo nome de "revolução da Web 2.0[43]", Sibilia acredita que, além da internet, há inúmeros indícios de que estamos vivenciando uma época limítrofe que marca a transição

> daquela formação histórica ancorada no capitalismo industrial, que vigorou do final do século XVIII até meados do XX – e que foi analisada por Michel Foucault sob o rótulo de "sociedade disciplinar" –, para outro tipo de organização social, que começou a se delinear nas últimas décadas (SIBILIA, 2008, p. 15).

Esse novo contexto instaura características próprias além de conservar alguns traços do projeto histórico precedente, remodelando, assim, as formas de ser e estar no mundo. Afinal, os diversos vetores socioculturais, econômicos e políticos exercem pressão sobre os sujeitos, incentivando a configuração de certos modos de subjetivação e inibindo outros. Para a autora,

> é nesse mundo globalizado e intensamente audiovisual do século XXI que o mercado das aparências e o culto à personalidade atingem dimensões jamais imaginadas. O fenômeno saiu das salas de cinema para abarrotar todas as telas, inclusive às dos ubíquos telefones celulares, sem contar a internet e as câmeras digitais que engoliram seus ancestrais analógicos com uma velocidade inaudita. Hoje como nunca, qualquer um realmente *pode* – e habitualmente *quer*, e talvez daqui a pouco inclusive *deva* – ser um personagem como aqueles que incansavelmente se mostram nas telas. (SIBILIA, 2008, p. 245).

- A Web 2.0 é a segunda geração de serviços online e caracteriza-se por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de ampliar os espaços para a interação entre os participantes do processo. A Web 2.0 refere-se não apenas a uma combinação de técnicas informáticas (...), mas também a um determinado período tecnológico, a um conjunto de novas estratégias mercadológicas e a processos de comunicação mediados pelo computador (PRIMO, 2007, p. 1)

De fato, a descentralização do polo de produção e difusão de imagens e informações é uma novidade histórica de dimensões ainda incomensuráveis. As pequenas narrativas cotidianas publicadas na internet e em outros meios de comunicação materializam o declínio dos grandes relatos que organizavam a vida moderna. Questiona-se se boa parte do que se faz, se diz e se mostra nesses palcos virtuais teria valor artístico. Não são (e nem pretendem ser) obras de arte, mas constituem espetáculos breves que alimentam uma cultura pautada no entretenimento. A bandeira da vida como obra de arte – hasteada em outro contexto histórico e com objetivos bem diferentes dos atuais – parece confirmar a emergência, de maneira muitas vezes invertida, de novas formas de vidana imagem.

Antes de prosseguir, devemos enfatizar que o fenômeno que motiva esta pesquisa é estritamente contemporâneo e sua análise pode revelar como nos tornamos o que somos e em que estamos nos convertendo. Trata-se da passagem do *ser* para o *ter*, e deste último para o *parecer*, ou seja, lidamos com o triunfo de um estilo de vida baseado nas aparências e na transformação dos próprios consumidores em objetos de consumo. Em alguma medida, buscamos refletir sobre algo ainda mais instigante: o que gostaríamos de nos tornar.

Por isso, Bauman (2008) alerta que a atual transição da sociedade de produtores para a de consumidores é pautada pela diluição dos limites entre as coisas a serem escolhidas e quem as escolhe. A lógica do mercado faz com que as pessoas (por escolha e/ou necessidade) sejam convertidas, elas próprias, em mercadorias. Ficamos prostrados diante de um investimento contínuo que reforça o desejo de permanecer visível aos olhos dos outros. Nessa perspectiva, o autor pontua que "ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável" (BAUMAN, 2008, p. 20).

De acordo com essa perspectiva, Sibilia (2008) conclui que é preciso converter o próprio *eu* em um *show*, isto é, espetacularizar a própria personalidade com estratégias performáticas e adereços técnicos, utilizando a autoimagem como marca de uma grife pessoal que deve ser bem posicionada no mercado. Dessa maneira, o *eu* se constrói na visibilidade, a fim de se aproximar do atraente campo magnético das celebridades. Como vimos anteriormente, a produção de si, favorecida pelas novas tecnologias de comunicação, dispõe de incontáveis ferramentas que permitem registrar as cenas da vida privada com facilidade, rapidez e baixo custo, além de inaugurar novos gêneros de expressão e canais de divulgação.

Portanto, analisar as produções autobiográficas, fortemente marcadas pelo caráter confessional e performativo, nos ajuda a compreender nossas práticas culturais que, por sua vez, acabam conformando (mas não determinando) aquilo que somos.

- **Deslimites entre o público e o privado**

O senso comum parece reconhecer que o conceito de intimidade reúne práticas socioculturais que incluem o discurso sobre si, a história da vida pessoal, o compartilhar sentimentos, emoções e pensamentos inscritos na experiência cotidiana, nas relações afetivas, enfim, tudo aquilo que se encontra sob o domínio do privado e do familiar e que é restrito a um grupo de pessoas afins. Essa definição corrobora as ideias de Anthony Giddens (1993) para quem a

> intimidade significa a revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo. Na verdade, a revelação do que é mantido oculto das outras pessoas é um dos principais indicadores psicológicos capaz de evocar a confiança do outro e de ser buscado em retribuição (GIDDENS, 1993, p. 153 e 154).

De acordo com essa perspectiva, é possível afirmar que a intimidade concerne uma dimensão pessoal que abrange as vivências e a trajetória de cada indivíduo; uma dimensão relacional que surge a partir dos vínculos sociais que o indivíduo estabelece com seus pares; e, por fim, uma dimensão universal caracterizada pela flexibilidade dos contextos espaço-temporais.

De fato, a história nos mostra que a intimidade nem sempre existiu da forma como a concebemos nos dias de hoje e que seu papel na dinâmica das relações sociais tem passado por inúmeras transformações ao longo dos anos. O que significa ressaltar a dimensão fortemente histórica do íntimo e do privado, algo muitas vezes negligenciado.

Sibilia afirma que o surgimento da noção de intimidade remete à separação entre a esfera pública e a privada. Trata-se de uma invenção histórica e secular que ganhou consistência no continente europeu entre os séculos XVIII e XIX a partir do desenvolvimento das sociedades industriais modernas e do modo de vida urbano.

> Foi precisamente nessa época que um certo espaço de refúgio para o indivíduo e a família nuclear começou a ser criado, no seio do mundo burguês, fornecendo a esses novos sujeitos aquilo que tanto almejavam: um território salvo das exigências e dos perigos do meio público, aquele espaço "exterior" que começava a ganhar um tom cada vez mais ameaçador (SIBILIA, 2008, p. 60).

Basta lembrar que os ideais de domesticidade e conforto, por exemplo, não estavam presentes nas habitações medievais onde todos compartilhavam quase tudo em um mesmo espaço. Por isso é possível afirmar que a intimidade é uma invenção da sociedade burguesa que, por sua vez, instituiu mudanças arquitetônicas que resultaram, por exemplo, nos "quartos privados" (hoje,

ironicamente, tão presentes e transparentes nos vídeos confessionais que circulam na internet). Nesses recintos, separados da intromissão de outrem por sólidas paredes e portas fechadas, o indivíduo encontrava condições ideais para produzir a própria subjetividade.

O fato é que antes a esfera pública brilhara intensamente nas metrópoles europeias em expansão, marcando a valorização positiva das convenções e a teatralização dos contatos sociais impessoais. Mas no despontar oitocentista a cisão público-privado e a gradativa expansão deste último

âmbito em detrimento do primeiro afetou tanto as regras de sociabilidade quanto as formas de tematização e construção do *eu*.

Atenta a esse processo histórico, Bruno (2004) define que

> quando o olhar do outro, do coletivo está dado, tal como na modernidade, a intimidade, a interioridade, ainda que sejam atravessadas por ele, ocupam muitas vezes o lugar do segredo, do recolhimento, da verdade que em alguma medida pode escapar à observação alheia. Daí a intimidade e a interioridade, enquanto domínios privados, serem muitas vezes associadas à liberdade, ao que pode resistir ao olhar normalizador do coletivo e à luz da opinião pública (...) (BRUNO, 2004, p. 118).

Esse contexto favorece o surgimento do culto à autenticidade e a emergência da própria personalidade como um tesouro interior altamente expressivo cujas manifestações identitárias deveriam ser controladas e dissimuladas na apresentação pública. Fortalecia-se, então, um *eu* interiorizado, protegido pela privacidade do lar e descontente com o uso compulsório de uma falsa máscara nas interações com estranhos. Essa máscara, por sua vez, ocultaria as características mais opulentas do *eu* em detrimento das convenções que regiam os contatos impessoais. Por conseguinte, o "regime da máscara" legitimado pelo imperativo da artificialidade inerente ao *theatrum mundi* do século XVIII foi gradativamente substituído por um modo de vida em que essas máscaras se tornaram desprezíveis por não conseguirem esconder a face autêntica que pulsava por detrás e que poderia até fenecer em confronto com a violência do espaço público.

> Esse refúgio na privacidade não exprime apenas uma preocupação exclusiva com as pequenas histórias e com as emoções particulares que afligem cada um, mas também uma avaliação da ação política (exterior e pública) somente a partir do que esta sugere acerca da personalidade de quem a realiza (interior e privada). Em um contexto como esse, a ação objetiva é desvalorizada (aquilo que se faz), em proveito de uma valorização excessiva da personalidade e dos estados emocionais subjetivos (aquilo que se é) (SIBILIA, 2008, p. 61).

O desejo de legitimar a si mesmo a partir da ostentação de uma personalidade autêntica e a dupla tendência de abandono do espaço público e inflação do âmbito privado são determinados por uma organização social fortalecida com a ascensão das camadas médias da burguesia e a propagação do consumo de massa nos grandes centros industrializados. Para Luciana Santos

Guilhon Albuquerque (2005),

> o sentimento de identidade individual se acentua e se difunde ao longo do século XIX. Primeiro com o espelho em pé e depois com a fotografia, a possibilidade de contemplar e se apropriar da própria imagem e de organizar uma nova identidade corporal estimula a consciência de si e o sentimento de importância pessoal em busca de valorização social (ALBUQUERQUE, 2005, p. 20).

De fato, tanto o espaço público quanto o privado são constituídos por suas próprias funções, regras e rituais. Enquanto as fronteiras eram prudentemente respeitadas, o espaço público compreendia tudo aquilo que ficava do lado de fora quando a porta de casa se fechava. Já o espaço privado era um convite à introspecção, pois somente entre as paredes acolhedoras do próprio lar era possível deixar fluir livremente os medos, angústias e outras emoções consideradas secretas.

John B. Thompson (2008) afirma que, na modernidade, a mídia foi uma das principais responsáveis pela reconfiguração dos domínios público e privado. Se antes a publicidade de indivíduos, ações ou eventos limitava-se à partilha de um lugar comum, notamos que, do surgimento da imprensa à expansão da internet, novas formas de visibilidade passaram a organizar avida social.

> Hoje nós estamos acostumados a pensar que os indivíduos que aparecem em nossos televisores pertencem a um mundo público aberto para todos. Podemos sentir certo grau de familiaridade com as personalidades e os líderes políticos que aparecem regularmente na televisão e na mídia. Podemos até considerá-los amigos, referirmo-nos a eles com certa intimidade. Mas sabemos também que eles aparecem diante de milhares ou milhões de outros, que eles são acessíveis a muitos outros além de nós. E por isso, embora possamos ver e ouvir as celebridades com certa frequência, é muito pouco provável que alguma vez as encontremos no curso de nossas vidas cotidianas (THOMPSON, 2008, p. 109).

Por isso, o mundo contemporâneo revela indícios de que a intimidade está deixando de ser atrelada ao secreto e ao privado para se converter numa experiência cada vez mais potencialmente pública, experiência que *se constitui em se publicizando*. Como exemplo de uma situação "avançada" deste processo, vale nos atentar para o conceito de *estilo de vida*, que, em formulação mais recente, atravessa as noções de cotidiano e intimidade, ganhando destaque tanto no campo da sociologia como no dos estudos sobre comunicação e cultura, no que diz respeito à configuração da subjetividade no mundo contemporâneo.

João Freire Filho (2003) lembra que a expressão *estilo de vida* começou a ser utilizada na virada do século XX, quando industrialização e urbanização, dois aspectos importantes da modernidade, sinônimos de alta mobilidade e mudança constante, favoreceram o desenvolvimento das práticas de lazer e consumo, áreas que passaram a determinar o *status* social. Mas foi em

meados da década de 1980 que o conceito passou a ser utilizado em larga escala para definir a estratificação da sociedade por meio de aspectos comportamentais, expressos geralmente sob a forma de padrões de consumo, rotinas, hábitos e tradições incorporadas ao cotidiano. Foi nessa época que o neoliberalismo impulsionou a ideologia do auto-interesse, do culto à frivolidade, da adoração do poder

e do *status*, da crueldade e da rudeza na condução dos negócios, do acúmulo de fortunas e da configuração de novas hierarquias sociais.

De modo geral, o estilo de vida reflete uma atitude estabelecida a partir da articulação de determinados bens culturais como modo de expressão pessoal e distinção social. O termo revela, portanto, que a identidade é moldada dentro de escolhas e estruturas coletivas mais amplas, marcadas fortemente por processos de publicização.

No entanto, Filho também aponta que o estilo de vida difere tanto das ordens de *status* tradicionais a que veio substituir quanto das clivagens estruturais modernas (como classe, gênero e etnia), em pelo menos dois aspectos fundamentais. O primeiro tende a conceber o estilo de vida como um modelo estritamente cultural, constituído por imagens, representações e signos que posteriormente são recuperados em *performances* associadas a grupos específicos. Já o segundo aspecto é caracterizado pela flexibilidade, isto é, a possibilidade de que, em tese, qualquer pessoa pode facilmente trocar de estilo de vida.

Não mais fixamente localizados na sociedade por conta de sua linhagem, casta ou classe, os indivíduos estariam impelidos a construir a própria identidade e exibir quem devem ser ou parecer, lançando mão, estrategicamente, de uma variedade inesgotável de recursos materiais e simbólicos, diríamos, prioritariamente, imagéticos. Assim, Filho conclui que os estilos de vida são menos determinados por imposições estruturais e mais pelo modo como o indivíduo se relaciona com essas condições. Por isso, devem ser encarados como improvisações performáticas nas quais a identidade é concebida como um produto que pode ser manufaturado, construído em *performance* na imagem.

Em seus estudos pioneiros, Alain Ehrenberg (2010) também retorna à década de 1980 para explicar a origem dessas mudanças que estão redefinindo nossos valores, atitudes e comportamentos. Nesse sentido, há indícios de que a noção de estilo de vida estaria vinculada ao que o autor descreve como *culto da performance*. Ao analisar a sociedade francesa da segunda metade do século XX, Ehrenberg mostra que uma nova mitologia foi assimilada pela cultura popular. Trata-se do momento histórico em que o individualismo emerge sustentado pela celebração generalizada da figura do *empreendedor*.

De acordo com o autor, três mudanças fundamentais caracterizam o culto à *performance*. Em primeiro lugar, os dirigentes das empresas que antes simbolizam a exploração do homem pelo homem passam a representar um exemplo de sucesso a ser imitado pelos demais. Segundo, o

consumo deixa de ser sinônimo de alienação para significar possibilidade de realização pessoal. Por fim, os campeões do esporte são convertidos em modelos de excelência, personificando o regime da justa

competição na qual apenas os melhores são dignos da vitória. Por conseguinte, a concorrência empresarial, o consumo de massa e a competição esportiva mudaram de *status*, refletindo e, ao mesmo tempo, redefinindo o posicionamento da sociedade.

Sendo constituído por uma matriz histórico-cultural distinta, o Brasil trilhou um caminho similar ao francês. Para nós, ainda que de forma tardia, a década de 1990 consolidou a *performance* como um valor sociocultural. A eleição do presidente Fernando Collor, por exemplo, pode ser entendida como uma manifestação desse fenômeno. Arrojado, bem-sucedido e empreendedor, o ex- presidente incorporava em suas aparições públicas boa parte daquilo que já permeava o imagináriopopular.

Em complemento a esse viés "atlético" e "empreendedor" da subjetividade contemporânea, Sibilia ressalta que essa construção de si como personagem visível, denota um flagrante pavor da solidão. Os personagens que habitam os meios de comunicação nunca estão a sós, já que, pelo menos em tese, há sempre alguém olhando ou acompanhando tudo o que eles fazem (e também o que não fazem). A partir daí, as novas subjetividades construídas na visibilidade das telas denunciam um tipo contemporâneo de fragilidade, regulada tanto da dependência do olhar alheio quanto pela perda dos alicerces que até então sustentavam o *eu* moderno. No entanto, parece que, se essa íntima fragilidade se realizar tal como um espetáculo, certamente a solidão poderá ser bem recompensada.

Por isso, a autora enfatiza que as vidas reais, ditas ordinárias, são incitadas a se estetizarem constantemente, pois a existência passa a ser regulada pela habilidade de ficcionalizar a própria trajetória. Familiarizados com as regras da sociedade do espetáculo, os sujeitos contemporâneos recorrem a uma infinidade de ferramentas e recursos midiáticos que auxiliam o processo de autoconstrução. Assim, o *eu* é transformado em uma espécie de personagem audiovisual.

Atenta a esse fenômeno, Sibilia também aponta que os relatos autobiográficos ocupam um papel de destaque no cenário contemporâneo. Ela define que esse tipo de narrativa se diferencia de todas as outras porque estabelece um pacto de leitura em que as identidades do autor, do narrador e do protagonista tendem a coincidir. Nessa perspectiva, "a experiência de si como um eu se deve, portanto, à condição de narrador do sujeito: alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular" (SIBILIA, 2008, p. 31).

Nesse contexto, a vida só passa a existir como tal quando assume seu caráter de narrativa, isto é, quando passa a ser organizada por meio de um discurso minimamente coerente. Sibilia defende que "as escritas de si constituem objetos privilegiados quando se trata de compreender a

constituição do sujeito na linguagem (ou nas linguagens) e a estruturação da própria vida como um relato – seja escrito, audiovisual ou multimídia" (SIBILIA, 2008, p. 33 e 34).

Conforme observamos até aqui, as mudanças na relação entre subjetividade e visibilidade interferem diretamente no processo de construção da subjetividade. Antes bem delimitada, a fronteira entre os espaços público e privado torna-se cada vez mais fluida, fazendo com que as práticas cotidianas adquiram um caráter cada vez mais performativo.

- ***Performance*: *quando o fundo se torna fachada***

A partir dessa argumentação, nos parece produtiva a aproximação, mesmo que aparentemente digressiva, ao conceito de representação formulado por Erving Goffman (1996), para apontar aí sua inflexão recente. Tal pesquisador recorre a elementos da dramaturgia para desenvolver seus estudos sobre a vida social. O trabalho de Goffman é pautado pelas interações que acontecem em um contexto de co-presença, no qual a multiplicidade de deixas simbólicas e o aspecto dialógico são condições fundamentais para que determinado indivíduo desempenhe seu papel de acordo com as expectativas de seus interlocutores. O autor apresenta, inclusive, sua própria concepção de interação face a face, definindo-a "em linhas gerais, como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata" (GOFFMAN, 1996p. 23).

Goffman acredita que a representação é, essencialmente, um exercício de administração das aparências dado a partir de papéis sociais que são *performados* durante as interações. A representação, portanto, é conceituada como "toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência" (GOFFMAN, 1996, p. 29).

Para uma representação ser bem sucedida, é necessário o mínimo de conhecimento prévio para que o indivíduo esteja apto a definir a situação de interação. Assim, quando ele chega à presença de outros, recupera informações capazes de antecipar como deverá se portar perante o público bem como o que o público pode esperar dele. Mas se os envolvidos numa interação são totalmente desconhecidos, os interlocutores podem apreender, sobretudo a partir da conduta e da aparência, indicações de como conduzir a *performance*. Nesse contexto, a experiência adquire valor especial, pois os observadores geralmente recuperam dados de situações anteriores ou ainda aplicam estereótipos não comprovados no intuito de predizer o comportamento daquele que se

apresenta. Assim, com ou sem intenção, o indivíduo instaura um processo em que suas ações têm o objetivo de expressar a si mesmo, e os observadores terão de ser, de algum modo, impressionados por ele.

Deste modo, a gestão da aparência é um trabalho contínuo pois,

> independentemente do objetivo particular que o indivíduo tenha em mente e da razão desse objetivo, será do interesse dele regular a conduta dos outros, principalmente a maneira como o tratam. Este controle é realizado principalmente através da influência sobre a definição da situação que os outros venham a formular. O indivíduo pode ter influência nesta definição expressando-se de tal modo que dê aos outros a espécie de impressão que os levará a agir voluntariamente de acordo com o plano que havia formulado. Assim, quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir (GOFFMAN, 1996, p. 13 e 14).

No entanto, mesmo que o indivíduo se apresente sob determinadas condições favoráveis, há uma parte da representação que escapa ao controle. Trata-se da distinção entre transmissão e emissão. A primeira compreende principalmente o aspecto verbal, isto é, aquilo que o ator consegue manipular com mais facilidade. A segunda envolve elementos sobre os quais ele parece ter pouco interesse ou domínio. Obviamente, esses elementos são tão reveladores quanto a própria fala. Muitas vezes, os observadores se apegam aos aspectos não-governáveis do comportamento expressivo como uma prova de validade daquilo que é transmitido. Está implícita, portanto, uma noção de coerência que articula essas duas esferas da representação. O ator, por outro lado, ao perceber que os aspectos controláveis de seu comportamento são avaliados em relação aos menos controláveis, pode explorar novas possibilidades, complexificando ainda mais a *performance*.

Em suas conhecidas categorias, Goffman denomina *fachada* como a parte do desempenho do indivíduo na forma de equipamento expressivo direcionado a definir uma situação de encenação. A representação, por conseguinte, é organizada pela *fachada* e reverbera no âmbito coletivo, constituindo-se numa realidade por direito próprio. Por isso, Goffman justifica que "quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel" (1996, p. 34).

A *fachada* configura-se a partir do *cenário*, isto é, o espaço físico propriamente dito, e também da *fachada pessoal*, que compila manifestações de traços íntimos para moldar a identidade do ator social. A *fachada pessoal* é composta por duas categorias: *aparência* e *maneira*. A primeira refere-se aos estímulos que servem para revelar o *status* social do ator e a segunda diz respeito aos impulsos que nos informam sobre o desempenho a que o ator se propõe, sobre a interação que se avizinha, ou seja, a cena que se segue. Logo, espera-se que haja coerência entre as duas esferas da

fachada pessoal de modo a garantir a manutenção da impressão e sustentar o papel social assumido pelo ator. Mas, obviamente, há espaço para contradições e nem sempre o que se verifica é a compatibilidade entre ambas. Assim, é possível concluir que, normalmente, as pessoas são o que aparentam ser, mas, em contrapartida, as aparências podem ser manipuladas.

Se Goffman se dedicou ao caráter presencial das *performances* de si, a partir de Thompson verificamos que o ato performativo pode ser difundido no tempo e no espaço e não requer, necessariamente, um contexto de co-presença. Pensar o desenvolvimento da mídia como um fosso que separa o mundo de hoje daquele que existiu há poucos séculos inclui refletir sobre as seguintesquestões:

> quando a única forma de interação disponível para a maioria das pessoas era a face a face, quantas poderiam alguma vez interagir com os líderes políticos que as governavam? E como, por sua vez, poderiam os líderes políticos aparecer em público, senão diante de um relativamente pequeno número de indivíduos reunidos no mesmo local? (THOMPSON, 2008, p 109).

Thompson desenvolve uma estrutura conceitual, bastante operativa, para analisar as formas de interação e as classifica em três tipos: interação face a face, interação mediada e quase-interação mediada. A primeira delas, face a face, como a própria expressão pressupõe, acontece em um contexto de co-presença, ou seja, os participantes estão envolvidos por um mesmo sistema referencial de tempo e espaço. Tal interação assume caráter dialógico, marcando a alternância de papéis entre produtores e receptores ao longo do processo comunicativo. O emprego de deixas simbólicas também qualifica esse tipo de interação, uma vez que os interlocutores dispõem de variadas formas de expressão com o intuito de clarificar a compreensão da mensagem.

A interação mediada, por sua vez, implica o uso de um meio técnico, a fim de transmitir informação e conteúdo simbólico para indivíduos situados remotamente no tempo e/ou no espaço. O contexto de co-presença não é mais determinante para o processo, o que reduz, consideravelmente, a possibilidade de deixas simbólicas.

Por fim, a quase-interação mediada, definida por Thompson, é estabelecida com o auxílio dos meios de comunicação de massa. Neste caso, as mensagens são orientadas para um número indefinido de receptores potenciais. Por conseguinte, a quase-interação mediada é monológica. Isso significa que o fluxo da informação transcorre em sentido único, pois não há necessidade de uma resposta direta e imediata por parte dos receptores. A reciprocidade interpessoal não é mais fator determinante para o processo comunicativo. Em síntese, a quase-interação mediada

> é uma situação estruturada na qual alguns indivíduos se ocupam principalmente na produção de formas simbólicas para outros que não estão fisicamente presentes, enquanto estes se ocupam em receber formas simbólicas produzidas por outros a quem eles não podem responder, mas com quem podem criar laços de amizade, afeto e lealdade (THOMPSON, 2008, p. 80).

Porém, o autor lembra que essa tipificação em três categorias tem função didática porque, no fluxo da vida diária, as interações muitas vezes assumem um caráter híbrido. Trata-se, na verdade, de uma estrutura analítica que deve ser entendida como um dispositivo heurístico.

Na contemporaneidade, a atividade da auto-apresentação acontece, também, diante das câmeras. E é por meio delas, especialmente, que políticos, músicos, atores, jornalistas, formadores de opinião, celebridades e figuras públicas de todos os tipos se posicionam diante do público. Partindo dessa premissa, é possível estender a aplicabilidade do conceito de representação para as outras categorias analíticas elaboradas por Thompson: a interação mediada e a quase-interação mediada. Nesse sentido, Roger Silverstone (2002) argumenta que o papel da mídia na vida cotidiana deve ser percebido como uma construção social baseada na experiência. Assim, as práticas comunicativas que se empenham em compreender tal experiência, bem como representá-la ou, em alguma medida, distorcê-la, também constituem uma *performance*, isto é, uma mediação. Ainda deacordo com essa concepção,

> o mundo é performado dentro de nossa mídia diariamente. E nós, seu público, performamos ao lado dele, como jogadores e participantes, imitando, apropriando-nos e refletindo sobre as verdades e falsidades dele. Se vamos nos empenhar em compreender a mídia, precisamos compreender isto, a dimensão performativa disto: o encorajamento e o reforço de uma cultura da exibição, que incorporamos em nossas vidas cotidianas e é continuamente sustentada em telas e por alto-falantes (SILVERSTONE, 2002, p. 136).

Retomando nossa discussão anterior, diríamos que a constituição da subjetividade por meio de sua constante *performance* na imagem, faz com que os processos presenciais sejam atravessados por fluxos telepresenciais e com que as formas de interação se tornem cada vez mais híbridas. Formando-se no momento mesmo de sua exposição, a subjetividade se *constitui* – e não apenas se torna visível – por estes fluxos, em uma constante fusão entre presença e distância, entre elementos gestuais e imagéticos, entre processos humanos e maquínicos.

As teses de Goffman são pioneiras na atenção para a constituição dos indivíduos em sua *performance* diante dos outros indivíduos. Seria preciso, finalmente, pensar (e tensionar) este pensamento a partir de processos contemporâneos, que compõem nossa hipótese. O primeiro deles,

desenvolvido anteriormente, diz respeito ao crescente deslimite entre os domínios público e privado. Ora, se o fundo pode ser identificado ao privado e a fachada ao público, diríamos que, no âmbito das *performances* contemporâneas, o fundo é intensamente incorporado à fachada, ele vêm logo à tona, à superfície. Ou seja, o privado se constitui em sua publicização, o que torna a distinção entre fundo e fachada talvez ainda mais complexa em situações de indiscernibilidade entre um e outro.

Com isso, embaralham-se também as noções de autenticidade (domínio do verdadeiro) e encenação (domínio do falso). O autêntico se cria em se encenando. Torna-se cada vez mais difícil se identificar aquilo que, em nossas *performances*, faz parte do ser e aquilo que faria parte do parecer, em um intenso imbricamento. Trata-se, como define Paula Sibilia, de uma "experimentação epidérmica da subjetividade": cada um pode escolher o personagem que deseja ser e encarná-lo livremente até se sentir entediado e recomeçar o exercício da administração das aparências com uma roupagem identitária renovada. Ainda de acordo com essa perspectiva, a produção tecnicamente assistida de si mesmo transita entre as fronteiras da natureza e do artifício. Como escreve ainda Fernanda Bruno,

> do mesmo modo que o silicone participa da construção artificial do corpo, que os antidepressivos assistem artificialmente a saúde psíquica, os reality shows, weblogs e webcams apresentam-se como dispositivos de produção artificial do foro íntimo e da identidade. Do mesmo modo que não se pode afirmar que o corpo e a experiência que se faz dele tornem-se menos verdadeiros com o silicone, ou que o bem-estar psíquico é menos autêntico sob o efeito de antidepressivos, não se pode afirmar que a intimidade construída na artificialidade das tecnologias de comunicação seja menos autêntica e verdadeira (BRUNO, 2004, p. 119).

Curiosamente, quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais cresce a demanda por uma experiência autêntica ou verdadeira. Busca-se algo que não é encenado (ou que pelo menos não pareça ser).

- **A "valorização" do homem comum**

Houve uma época em que, para o indivíduo de massa, restava admirar seus heróis e suas estrelas. De fato, o homem comum continua a se interessar, a acompanhar e a se inspirar na vida alheia, mas, atualmente, ele também é convocado a investir em sua própria trajetória para que, aos olhos dos

outros (e aos próprios olhos), seu cotidiano pareça menos ordinário do que o habitual. Respeitando a curiosidade que mobiliza a audiência em torno das figuras bem sucedidas, Ehrenbergavalia que

> não há nenhuma razão para que o ponto de vista do espectador se enfraqueça; a única questão é que hoje o indivíduo comum não deve mais se acomodar com esses devaneios: exige-se dele que aceda verdadeiramente à individualidade por meio de uma passagem à ação. A democratização do aparecer não está mais limitada ao confortável consumo da vida privada: ela invadiu a vida pública sob o viés de uma performance que impulsiona cada um a se singularizar, tornando-se si mesmo (EHERENBERG, 2010, p. 11).

Já Anthony Giddens (2002) parte da obra "Autoterapia", de Janette Rainwater, para mapear a trajetória do *eu*. Segundo o autor, nosso desejo de encontrar respostas para questões existenciais nos leva à prática da autoterapia, com a qual desenvolvemos a arte de observar nosso próprio comportamento, a fim de nos posicionar diante dos outros. De acordo com Giddens, o pensamento autobiográfico é um elemento central nesse processo, "pois o desenvolvimento de um sentido coerente de nossa história de vida é um meio fundamental de escapar à escravidão do passado e abrir-se para o futuro" (GIDDENS, 2002, p. 71). Assim, relatar determinada passagem da vida por meio de anotações é mais do que recordar. A história reescrita permite que o indivíduo elabore o acontecimento conforme sua vontade, isto é, do jeito como ele gostaria que realmente tivesse acontecido, envolvendo novos diálogos, sentimentos e resoluções.

O autor ainda propõe que, na contemporaneidade, o eu é um projeto reflexivo de responsabilidade do próprio indivíduo, que precisa gerir autonomamente sua própria vida. De acordo com essa perspectiva, somos o que fazemos de nós mesmos a partir das tarefas de reconstrução nas quais nos envolvemos. Mais do que busca por auto-entendimento, o projeto reflexivo está subordinado a um objetivo mais amplo que á a constituição de uma identidade coerente e satisfatória.

Tal formulação dialoga, indiretamente, com os escritos de Ehrenberg acerca da ascensão da figura do empreendedor, aquele que comete a façanha de tornar-se alguém por meio de sua própria singularização. Com efeito, entramos definitivamente na era do indivíduo comum, marcada pelo imperativo da ação pessoal por meio da competição e do consumo. Vivemos um momento histórico em que cada um experimenta a fragmentação da existência e a complexidade do mundo, a fim de produzir e de mostrar autonomamente sua existência em vez de recorrer às instituições que agiriam em seu lugar e falariam em seu nome. Conforme já esboçamos anteriormente, o esporte e a empresa emergem como categorias exemplares que sintetizam *rapidez* de adaptação, *mudança* permanente,*flexibilidade* psíquica e corporal, ajudando a promover uma mentalidade de massa cuja base é o governo de si.

Ehrenberg afirma que, ao contrário do cinema, do esporte e da música – que, apesar de seu imenso impacto, ainda permanecem como atividades especializadas –, o campo de ação da empresa

permeia toda a vida em sociedade. Além disso, a empresa não é mero lazer ou distração e sua entrada na cultura de massa a partir da encenação das mídias escritas e audiovisuais sugere que o comportamento heróico ultrapassa um domínio reservado. Nesse contexto, a figura do empreendedor transforma o significado da palavra empresa que designa não só a acumulação de capital (embora o objetivo sempre seja o lucro), mas uma maneira de se conduzir: o fato de *empreender algo*. A partir daí, trajetórias bem sucedidas despontam como modelos que devem ser incorporados e readaptados exaustivamente, fazendo prevalecer a ideia de que tudo é possível em todos os ramos de atividade, desde que se tenha vontade de vencer e determinação para alcançar os próprios objetivos. Para o autor, "essa súbita ação no domínio da vida privada como no da vida profissional faz do sucesso, sobretudo do sucesso empresarial (...) um verdadeiro sistema de normas que se endereça a todos, qualquer que seja o lugar de cada um na hierarquia social" (EHRENBERG,2010, p. 49).

Diante destas proposições, ressaltaríamos o papel central das imagens midiáticas no que diz respeito à configuração dos modos de vida e da construção autônoma das subjetividades. Para Thompson,

> dizer que a apropriação das mensagens da mídia se tornou um meio de autoformação no mundo moderno não é dizer que ele é o único meio: claramente não é. Há muitas outras formas de interação social (…). Mas não devemos perder de vista o fato de que, num mundo cada vez mais bombardeado por produtos das indústrias da mídia, uma nova e maior arena foi criada para o processo de autoformação (THOMPSON, 2008, p. 46).

Nessa perspectiva, entendemos que a experiência é formada por uma variedade de elementos que se organizam dentro de uma estrutura que lhe confere sentido. Apesar de única, ela também é compartilhável, uma vez que parte do individual alcança a esfera social.

Thompson, por sua vez, concebe o eu como um projeto construído ativamente com o auxílio dos bens simbólicos que o indivíduo elege para tecer sua própria história. Trata-se de um processo contínuo, que se modifica com o tempo, à medida que novas experiências entram em cena e, gradativamente, redefinem uma trajetória de vida. Para ele,

> dizer a nós mesmo e aos outros o que somos é recontar as narrativas – que são continuamente modificadas neste processo – de como chegamos até onde estamos e para onde estamos indo daqui para frente. Somos todos biógrafos não oficiais de nós mesmos, pois é somente construindo uma história, por mais vagamente que a façamos, que seremos capazes de dar sentido ao que somos e ao futuro que queremos (THOMPSON, 2008, p. 183 e 184).

Uma característica inerente a esses processos é, como já antecipamos, a valorização crescente das pessoas "comuns" em detrimento das figuras ilustres. As vidas exemplares ou heróicas que antes conquistavam a atenção de biógrafos e leitores só adquirem relevo quando os acontecimentos extraordinários sustentam aspectos banais do cotidiano. Trata-se de um deslocamento rumo à intimidade alimentado pela curiosidade sobre os âmbitos da existência que habitualmente eram classificados de maneira inequívoca como privados. Nesse contexto, o alargamento dos limites do que se pode dizer e mostrar parece diretamente relacionado à busca por visibilidade e por pertencimento às redes de informação, entretenimento e consumo.

> A atual abundância de narrativas autobiográficas que se multiplicam sem cessar parece sugerir uma comparação fácil com o furor de escrever diários íntimos, um hábito que no século XIX impregnou a sensibilidade burguesa e se popularizou enormemente, conquistando milhões de súditos laboriosos. No entanto, um detalhe importante acompanha o trânsito do segredo e do pudor que necessariamente envolviam aquelas experiências de outrora, em direção ao exibicionismo triunfante que irradiam estas novas versões. Ao passar do suporte clássico de papel e tinta para a tela eletrônica, não é apenas o meio que muda: transforma-se também a subjetividade que se constrói nesses gêneros autobiográficos. Muda precisamente aquele eu que narra, assina e protagoniza os relatos de si. Muda o narrador, muda o autor, muda o personagem (SIBILIA, 2008, p. 50).

Outro fator que justifica a curiosidade despertada pelos relatos da vida cotidiana é o interesse por "relíquias que ainda conservam – ou *parecem* conservar – uma espécie de aura, nem que seja porque neles palpitam vestígios da presença única de quem se pronunciou; mesmo que se trate de qualquer um, pessoas como *eu*, *você* e todos *nós*" (SIBILIA, 2008, p. 56).

Nesse ponto, a autora faz uma apropriação interessante, ainda que arriscada, da conhecida teoria de Walter Benjamin (1994). Em seus escritos, o pensador anunciava o declínio da aura inerente às obras de arte devido à reprodutibilidade técnica. De fato, as tecnologias digitais expandiram a capacidade reprodutiva, transformando a interface gráfica dos programas de computador em mecanismos relativamente simples com os quais é possível gerenciar a autoimagem, transformando a vida em filme ou outro tipo de obra equivalente. Com isso, extingue-se definitivamente todo vestígio de aura que ainda poderia existir nas narrativas tradicionais.

A despeito da imaterialidade que flui das novas experiências midiáticas, os relatos de si parecem emanar uma aura latente, embora essa qualidade não resida mais nos objetos, mas na referência aos autores que os criam. Os relatos de si estão envolvidos em um halo que remete a certa autenticidade, estabelecendo um vínculo com uma vida real e com um *eu* que assina, narra e vive o que

se conta. Sibilia acredita que, graças ao arsenal midiático e a capacidade de fabricar celebridades, a velha aura definida por Benjamin estaria se deslocando para a figura do artista.

> Desse modo, tanto a figura do artista como um ser especial, com uma forte marca individual que o distingue – o eu triunfal –, quanto is objetos por ele criados, ou sequer aqueles que ele toca com suas mãos ou que alguma vez tenham passado perto de sua aura, todos se tornam subitamente auráticos graças a uma operação metonímica de transferência de valores (SIBILIA, 2008, 164.)

De acordo com essas considerações é possível concluir que os meios de comunicação desempenham um papel fundamental na hipertrofia da figura do autor cuja personalidade empurra a obra para um segundo plano e, em certos casos, chega até a justificar sua ausência. Dessa maneira, algumas artimanhas estilísticas e retóricas que ao longo da história foram amplamente utilizadas nos diversos gêneros de ficção passam a desempenhar um aspecto de alusão ao real, como parte de uma extensa lista de recursos capazes de sustentar a verossimilhança de determinadas histórias de vida.

Ilana Feldman (2008) reforça o argumento de Sibilia ao observar o *apelo realista* existente em grande parte dos produtos midiáticos. Para a autora, as inovações tecnológicas dão suporte ao desenvolvimento de "gêneros do real". Feldman considera que a popularização das ferramentas digitais de captação e edição de imagem e som deram origem a novas narrativas do espetáculo, não só as cinematográficas e televisivas, mas aquelas que proliferam nos *videologs*, canais de exibição virtuais, redes sociais e sites de compartilhamento de arquivos. As câmeras fotográficas, as filmadoras domésticas e os celulares equipados com câmeras potencializam a dimensão experiencial no âmago da produção audiovisual. Assim, os procedimentos narrativos contemporâneos engendram o paradoxo do realismo, isto é, um efeito de verdade que determina uma demanda tanto por um artifício captador de uma (suposta) autenticidade quanto por uma autenticidade gerada pelo próprio artifício.

> Vinculado à impressão de autenticidade das imagens amadoras, à exposição de uma suposta intimidade e à indexicalidade dos espaços, do tempo e da presença do aparato, essa espécie de "realismo naturalista" repaginado, comprometido historicamente com a aproximação descritiva das aparências do real, mas não com a expressão de um significado crítico da realidade (…), inclui, predominantemente, além dos registros caseiros – em que a vida ordinária e cotidiana adquire uma importância e um valor de mercado inauditos –, a nova pornografia, marcada pela simulação de flagras e de imagens supostamente roubadas (FELDMAN, 2008, p. 65).

A autora ainda comenta que a vida cotidiana nunca foi tão valorizada. Trata-se, na verdade, de um investimento que serve à dinâmica do próprio capitalismo. Nessa perspectiva, a vida é expropriada

de sua existência propriamente política para se converter em um "capital pessoal" a ser cuidadosamente administrado, atualizado e, se possível, tornado visível. Feldman conclui, portanto, que "o apelo realista seria, então, a expressão estética desse regime biopolítico em que a vida não só

ocupa uma centralidade estratégica como em que está em jogo a convergência dos regimes de visibilidade, de sensibilidade e de verdade" (FELDMAN, 2008, p. 66).

Recuperando a discussão de Sibilia, constatamos que as vanguardas do início do século XX contribuíram para o surgimento do artista como celebridade. Empurradas pelos ávidos ímpetos do mercado, as personalidades artísticas se posicionaram como marcas registradas a partir da mistificação do gênio criador e das potências que ele emanava. Portanto, "a obra passou a ser contemplada como uma expressão quase que passiva de um enigmático, porém impetuoso *ser* artista, uma essência gravemente interiorizada" (SIBILIA, 2008, p. 168).

A partir desse deslocamento, a definição de arte ganhou outros contornos, ficando submetida ao crivo mercadológico e midiático. Por isso, Sibilia argumenta que, na contemporaneidade,

> arte é tudo aquilo que fazem essas excêntricas celebridades, os artistas mais bem cotados do momento – mesmo se, em rigor, essas personalidades nada fazem, pois basta apenas que eles saibam ser artistas. Isso significa, em grande parte, saber estampar sua assinatura no local certo, como ocorre com as grifes de luxo ou com os autógrafos das estrelas. E, claro, também é necessário saber mostrar essa marca e ser capaz de vendê-la (…) (SIBILIA, 2008, p. 174).

Diante dessa asserção, desenvolveremos no tópico seguinte o paradoxo que se instaura na relação entre arte, quem a produz e quem a consome: ao mesmo tempo em que presenciamos a valorização excessiva da figura do artista convertido em celebridade empreendedora de uma trajetória bem sucedida, também notamos que esse mesmo artista é convocado a aparecer em narrativas de viés realista com o intuito promover a manutenção de sua imagem pela exposição de aspectos prosaicos de seu cotidiano. A noção de sucesso, portanto, não fica restrita à realização profissional, mas inclui articular vida privada, identidade pessoal e visibilidade social para, enfim, *tornar-se si mesmo tornando-se alguém*. Para Ehrenberg,

> a multiplicação das figuras heroicas acaba com a própria ideia de herói superior, faz desaparecer a figura do grande homem, em suma, a ideia de que existe, de um lado, indivíduos excepcionais e, de outro, indivíduos comuns, pois estes últimos devem constituir seu próprio modelo, forjar sua própria exceção. É a partir dessa dupla direção, constituída pela erradicação de toda tradição e de toda hierarquia estabelecida a priori, que se pode compreender o motivo da ambição de massa

> contemporânea: a ambição de se tornar um indivíduo puro (ENRENBERG, 2010, p. 54).

Nesse sentido, pode-se explicar a proliferação de imagens amadoras em vários âmbitos da produção audiovisual. Afinal, elas criam o vínculo entre circulação midiática e vida ordinária: ao mesmo tempo em que expressam certa espontaneidade do ordinário, permitem à mídia fazer uma gestão de sua circulação.

André Brasil e Cézar Migliorin (2010) discutem o papel preponderante que as imagens amadoras assumiram nos últimos anos. Para os autores, a determinação tecnológica é insuficiente para elucidar tal questão, uma vez que

> não parece se tratar, prioritariamente, de uma demanda motivada pela invenção de novas tecnologias de imagem, nem mesmo pelo seu barateamento e consequente disseminação. Ao contrário, poderíamos afirmar que o desenvolvimento tecnológico, assim como as apropriações que se fazem a partir dele, deve ser visto como parte de um processo mais amplo, uma transformação no âmbito das subjetividades e das formas de vida (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 86).

Os autores sugerem que essa transformação dialoga com a passagem da *disciplina* à *biopolítica*, conforme elaborou Foucault (1988): dois modos distintos, mas complementares, de exercício do poder desenvolvidos no curso da modernidade. Enquanto a disciplina é centrípeta (concentra, isola e molda o indivíduo), os dispositivos de segurança próprios da biopolítica são centrífugos (integram, organizam e asseguram o desenvolvimento de circuitos cada vez mais amplos). Levando-se em consideração que, na atualidade, as estratégias de poder que constituem nossas condutas são pautadas mais por estímulos à liberdade do que por sanções normativas, percebemos que esses conceitos parecem anunciar, também, a passagem da *norma* à *autonomia*.

> Se, ao longo da modernidade, a subjetividade se produzia no cruzamento dos poderes normativos disseminados por todo tipo de instituição, hoje, em uma sociedade dita pós-disciplinar, ela se cria em processos de autogestão, tendo a imagem como espaço de projeção e experimentação (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 87).

Nessa perspectiva, as imagens amadoras podem ser apreendidas como parte intrínseca do capitalismo contemporâneo, fortemente marcado por um deslocamento da produção de mercadorias rumo à criação e ao consumo de modos de vida. A apropriação das imagens amadoras pela mídia e pelas empresas é, assim, mediada pelos departamentos de marketing na tentativa de promover aspectos

afetivos e imateriais em detrimento da racionalidade que até então vigorava na gestão dos empreendimentos. Trata-se assim de uma maneira de incorporação da vida ordinária no âmbito mais amplo do circuito midiático:

> as imagens amadoras não estão fora, nem mesmo são periféricas ao circuito de produção midiática dito profissional, mas, efetivamente, o constituem e formam o núcleo de seus investimentos. Assim, profissionais e amadores fazem parte de um sistema de trocas comunicacionais e estéticas em flagrante interdependência (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 90).

- **Transformações do processo de celebrização**

Sabemos que o culto às celebridades deriva da crença no valor das imagens que, por sua vez, é resultado de longas décadas em contato com a produção midiática. Conforme veremos a seguir, o cinema é um dos domínios de expansão dos ideais de comportamento que sustentam a *sociedade do espetáculo*. No entanto, não podemos descartar a importância de outros dispositivos nesse processo histórico. A própria fotografia – considerada por André Bazin (1991) como o acontecimento mais importante da história das artes plásticas – desempenhou (e ainda desempenha) um papel determinante da produção de celebridades.

Até mesmo o autorretrato – prática comum às artes plásticas e posteriormente apropriada pela fotografia – também pode ser considerado um exercício de administração da própria imagem que atualmente adquire ainda mais relevância com a popularização das câmeras digitais. Pablo Picasso, Van Gogh, Edvard Munch, Frida Kahlo, Francis Bacon e muitos outros se dedicaram a esse tipo de representação. Mas foi com a *pop art* de Andy Warhol, na segunda metade do século XX, que este regime de imagens tornou-se ainda mais relevante. Nas décadas de 1970 e 1980, Warhol produziu centenas de retratos instantâneos de celebridades. Muitas dessas imagens – as famosas *polaroids* – serviram de base para a criação de serigrafias multicoloridas. Porém, com o passar dos anos, essas fotos deixaram de ser apenas matéria-prima e processo de trabalho e adquiriram valor próprio devido à sua importância no cenário histórico e artístico contemporâneo.

Segundo Helena Pessoa (2006), o autorretrato é um discurso reflexivo, pois representa o que o indivíduo imagina, deseja ou idealiza ser. Trata-se de uma autobiografia visual, "de estar visível entre coisas visíveis. É a prova de estar incluído no mundo, e não isolado dele (PESSOA, 2006, p. 1). Atenta a essa proposição, Sibilia enaltece o potencial desse dispositivo ao afirmar que

> algo semelhante ocorre com as fotografias, que registram certos acontecimentos da vida cotidiana para sempre em uma imagem fixa. Não é raro que a foto termine engolindo o referente, para ganhar ainda mais realidade do que aquilo que em algum momento deveras aconteceu e foi fotografado. Com a facilidade técnica que esse

> dispositivo oferece na captação mimética do instante, a câmera permite documentar a própria vida: registra a vida sendo vivida e a experiência de "se ver vivendo" (…) (SIBILIA, 2008, p. 33).

Alguns autores como Neal Gabler (1999) consideram que a atual sede de visibilidade deriva da transformação da realidade em entretenimento. Para o autor, a nação norte-americana foi responsável pela expansão da cultura de massa, engendrando uma espécie de disputa ideológica frente às rançosas pretensões da alta cultura europeia.

Pautando sua análise na interferência cinematográfica sobre o cotidiano, Gabler enumera uma série de fatores que teriam levado à conversão de nossas vidas em filmes, ou segundo denominação do próprio autor: *lifies*, termo que articula as palavras *life* (vida) e *movies* (filmes). No final do século XIX, o cinema saiu dos circos, da experimentação científica e das feiras populares para se converter em uma mídia extremamente poderosa a serviço da indústria cultural. Desde então, seu poder de sedução conquistou o imaginário dos espectadores ao redor do mundo, impactando os processos de produção de subjetividade.

> Foi assim que se instalou a cultura da visibilidade e das aparências que logo se espalharia por toda parte, como uma intensa mutação sociocultural cujas reverberações mais audazes hoje reconhecemos na web. Mas tudo teria se deslanchado com o cinema, pois essa mídia audiovisual foi treinando seu público durante todo o século XX (SIBILIA, 2008, p. 244).

Voltemos um pouco em nossa discussão, para lembrar a noção de celebridade de Edgar Morin (1989), autor que parte do fascínio em torno das estrelas de cinema. Morin considera que a emergência da vida urbana e burguesa propiciou o surgimento de novos mitos, figuras oníricas projetadas em escala mundial pelo cinematógrafo. Nesse sentido, as estrelas são criaturas que se aproximam dos heróis mitológicos e deuses do Olimpo, unindo características humanas a traços de divindade. Vale lembrar que, nessa perspectiva, o termo divindade não aparece estritamente vinculado ao sagrado, mas faz referência a algo que solicita contemplação, que é digno de culto. Por isso, Morin diz que "a individualidade humana afirma-se segundo um movimento do qual participa a aspiração de viver à imagem dos deuses, e de igualá-los, se possível" (MORIN, 1989, p. 21).

O poder de sedução da estrela consiste na produção de uma identidade dialética, resultado das tensões entre a biografia do ator e o papel que interpreta. Em alguns casos, o nome do intérprete se torna tão ou mais forte que o próprio personagem. Portanto, é no embate entre realidade e ficção que, ao expor sua vida privada, a estrela articula esferas extraordinárias e prosaicas de seu cotidiano, a fim de

reforçar seu lado sobre-humano e, ao mesmo tempo, permanecer humanizada. Com base nessa dupla natureza, Morin comenta que a estrela se presta a relações de projeção e identificação, pois constitui um modelo de vida para aqueles que acompanham sua trajetória.

Se os ídolos da antiguidade eram seres inatingíveis, os de hoje ganham destaque justamente por ostentar imperfeições. Basta lembrar a análise de Douglas Kellner (2001) sobre a cantora Madonna. O autor mostra como o comportamento transgressor da *rainha do pop* subverteu e ultrapassou os limites impostos pelas convenções sociais. Para Kellner, o mérito de Madonna consiste em saber experimentar e reinventar para si diferentes identidades que acompanham as mudanças culturais do planeta. Alvo de adoração e repulsa, a cantora estruturou sua carreira entre as

décadas de 1980 e 1990 a partir de imagens polêmicas, provocando instituições e apostando em temas como sexualidade e materialismo. Por ter conseguido dosar a exposição de episódios conflituosos de sua vida pessoal, Madonna é, ainda hoje, fonte de inspiração para pessoas que buscam o sucesso a partir de atitudes ousadas, mesmo que para alcançá-lo seja preciso lidar com ahostilidade da crítica.

Assim como os artistas do mundo da música imprimem marcas pessoais em suas produções, Morin sugere que o ator é, na verdade, personagem em tempo integral uma vez que, "no cinema, ela encarna uma vida privada. Na vida privada, tem que encarnar uma vida de cinema. Através de todos os papéis que desempenha nos filmes, a estrela representa o seu próprio papel; através de seu próprio papel, desempenha todos os papéis que faz no cinema" (MORIN, 1989, p. 39).

As contribuições de Morin são pertinentes por mostrar que, de certa maneira, a curiosidade em torno do cotidiano das estrelas (aquilo que, a princípio, estaria relegado aos bastidores) serviu para impulsionar o desenvolvimento da indústria cultural. Essa discussão acerca das celebridades é, porém, ainda bastante centrada nos meios de comunicação de massa.

Neste ponto, cabe assinalar duas mudanças importantes: a primeira, como vimos, revela a crescente valorização do homem comum no âmbito das redes midiáticas. Nesse sentido, poderíamos relembrar a tese de Ehrenberg (2010), para afirmar que as celebridades se aproximam, hoje, menos dos modelos divinos do que da figura do empreendedor. Se os primeiros impõem uma distância, a segunda sugere uma proximidade: em nossa autonomia, todos podemos ser empreendedores. A segunda mudança relevante, relacionada à primeira, diz de uma curiosidade que alimenta a atenção dedicada à intimidade e ao cotidiano das celebridades. Estas parecem, cada vez mais, dispostas a publicizar sua vida privada, o que reforça a hipótese de uma indistinção entre um e outro domínio. A vida das celebridades passa a pautar nossa vida não mais por um processo de identificação ou projeção

idealizada, mas por nos oferecer modos de vida e práticas passíveis de serem assumidas por qualquer um.

Micael Herschmann (2005) sistematiza essa discussão, a partir dos atuais processos de celebrização. Ele afirma que recentemente, no Brasil, o culto à fama atingiu proporções inéditas. Ao lado do *star system* tradicional, presenciamos o surgimento de um tipo de celebridade que, aparentemente, não depende de nenhum mérito especial para alcançar o estrelato. De acordo com o autor, é possível, então, agrupar as celebridades em três categorias: heroicas, do *showbusiness* e efêmeras. No primeiro segmento estão as pessoas que ganham notoriedade adaptando características dos antigos heróis às demandas da sociedade do espetáculo. Esse posto é ocupado, geralmente, por esportistas e políticos. O segundo grupo diz respeito às pessoas que possuem algum talento artístico ou que conseguiram alcançar o sucesso em função de estratégias midiáticas bem sucedidas. Na

terceira categoria encontram-se os anônimos capazes de protagonizar aquilo que Andy Wahrol qualificou como os *quinze minutos de fama*.

> Nesse contexto, marca sua presença um forte narcisismo – em nada repreensível, como poderia supor uma crítica um tanto preconceituosa – qual se afirma através de uma perspectiva exibicionista/voyeurista capaz de dar o tom da atuação de boa parte dos atores sociais contemporâneos nas mais diferentes situações e espaços sociais (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p. 64).

Para Maria Cláudia Coelho (1999) a ideia de celebridade deriva de uma oposição entre individualidade/singularidade e igualdade. No cenário contemporâneo, pode ser considerado célebre quem, por razões diversas, adquire fama e deixa de ser anônimo. Mais uma vez, notamos a relevância da mídia nesse processo, pois as celebridades modernas necessitam de visibilidade. Ter seu espaço nos meios de comunicação implica em ser reconhecido pelo outro e, ao mesmo tempo, diferente desse outro. Constitui-se, então, um terreno onde é possível trabalhar a fuga da invisibilidade. Assim, diante da ascendência da imagem como suporte para vínculos sociais, Alberto Klein (2007) destaca que

> a necessidade, ou compulsão, de se fazer visível, torna obsoletos valores como privacidade e intimidade. A diluição dos limites entre o público e o privado é fruto de uma vida social que, se já não tinha mais onde se esconder (...), procura qualquer forma de projeção midiática (KLEIN, 2007, p. 142).

Tal proposição fortalece a concepção de que, atualmente, qualquer um pode ser celebridade (mesmo que nem todos efetivamente o sejam). Nesse sentido, notamos que a internet concentra os vários atalhos para atingir o *hall* da fama e desfrutar, mesmo que de forma instantânea e fugaz, da

felicidade prometida pelo espetáculo. Seja no *YouTube* ou no *Orkut*, passando pelos *blogs*, *fotologs*, *Twitter*, *Facebook*, *SecondLife* e tantas outras redes sociais, além dos *reality shows* e *talk shows* transmitidos pelos meios de comunicação de massa,

> o que conta é se mostrar, exibir um *eu* autêntico ou real – ou, pelo menos, que assim pareça. A eventual obra que se possa produzir sempre será acessória: só terá valor se contribuir para ornamentar a valiosa imagem pessoal. Pois o importante é o que *você* é, o personagem que cada um encarna na vida real e mostra na tela, já que ninguém irá se importar com o que *você* (não) *faz* (SIBILIA, 2008, p. 249 e 250).

Nessa perspectiva, as tendências de exibição da intimidade que proliferam nos meios de comunicação constituem um fenômeno completamente novo: as práticas contemporâneas expressam um desejo de se exibir e falar de si, desejo que suprime qualquer tipo de constrangimento.

> Em termos foucaultianos: um anseio de exercer a técnica da confissão, a fim de saciar os vorazes dispositivos que têm "vontade de saber". Em vez do medo diante de uma eventual invasão, fortes ânsias de forçar voluntariamente os limites do espaço privado para mostrar a própria intimidade, para torná-la pública e visível (SIBILIA, 2008, p. 77).

Sibilia acredita que esses relatos preservam algumas características dos antigos diários íntimos. No entanto, se a maioria dos os autores do passado desejava manter suas anotações em segredo, os adeptos dos recursos da Web 2.0 costumam pensar que seu presunçoso *eu* tem o direito de possuir uma audiência. Em um breve percurso histórico, a autora ainda comenta que, no século XIII, a prática da confissão era circunscrita aos âmbitos eclesiásticos e jurídicos, mas com a revolução industrial atingiu os campos médicos e pedagógicos. Hoje, confessores e confidentes interagem pela internet, construindo diários que demandam visibilidade, abertos à participação de outrem. Esses relatos publicados em espaços virtuais parecem estar em perfeita sintonia com outros fenômenos contemporâneos que se propõem a esmiuçar aspectos privados de todas as vidas ou de uma vida qualquer: das revistas de celebridades aos *reality shows*, biografias que se transformam em sucesso editorial para depois ganhar as telas de cinema, dos *talk shows* à proliferação de documentários em primeira pessoa – tudo converge para a crescente importância da imagem cotidiana das figuras (que pretendem ser) famosas.

Herschmann também enfatiza essa concepção ao afirmar que

> a melhor compreensão desse cenário de espetacular visibilidade passa, inevitavelmente, pela compreensão da mídia (com destaque para a TV e para a internet – as duas grandes vedetes do sistema midiático contemporâneo), encarada

> tanto como espaço de entretenimento e de referencialidade identitária quanto como matriz de linguagem capaz de impactar inúmeros outros campos comunicacionais e estilo de vida (…) (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p. 64).

Observamos também que, por meio da mídia, o contato entre determinada celebridade e seu público constitui-se como vínculo não recíproco de intimidade à distância. Thompson destaca que assim é possível explorar relações interpessoais de forma vicária, libertando-se das complexidades e exigências que sustentam as interações face a face. Ele também aponta que parte da atração exercida pela ausência da reciprocidade consiste no fato de que os indivíduos têm a liberdade de definir os termos de engajamento e de intimidade que desejam ter com os outros.

Em contraponto ao conceito de celebridade e à sua recente transformação, caberia agora entender o que é um fã e, também, as mudanças pelas quais passou este outro polo da relação. Thompson afirma que fã deriva de fanático. Trata-se de uma abreviação que evoca imagens estereotipadas, como uma multidão de adolescentes histéricas lutando para conseguir o autógrafo de

um ator famoso. Outras vezes, o fã é visto como uma figura solitária e obsessiva que, tomado por um sentimento passional, ameaça matar seu objeto de adoração. O autor lembra que, provavelmente, o termo foi usado pela primeira vez no século XIX para qualificar espectadores entusiastas do esporte e que, embora hoje "seja utilizado numa forma amplamente descritiva, ele não perdeu, entretanto, a conotação de fervor religioso, de delírio e de possessão demoníaca transmitida por sua origem etimológica" (THOMPSON, 2008, p. 193).

A despeito dessas formulações que associam o fã a um comportamento desequilibrado, Thompson argumenta que a tietagem é um aspecto ordinário e rotineiro, tendo em vista que a diferença entre ser fã e não o ser é apenas uma questão de gradação. Afinal, todos os indivíduos inseridos na cultura midiática, em alguma medida, orientam e organizam seus modos de vida de acordo com certas atividades, produtos e gêneros que consomem. Por isso, o autor considera que o mundo do fã depende dos bens simbólicos disponibilizados pelos meios de comunicação. Bens que são assumidos, transformados e incorporados ao projeto reflexivo do eu.

Nessa perspectiva, o consumo possibilita a identificação do fã e da estrela. Retomando as ideias de Edgard Morin, trata-se de uma apropriação que implica

> a transformação da estrela em alter ego de seu admirador, e do admirador em alter ego da estrela. Porque, da mesma maneira que todo amor a si mesmo se exalta através do amor de outra pessoa, todo amor de outra pessoa, nessa civilização individualista em que o amor é também egoísmo, implica um amor a si mesmo. A mesma palavra, amor, como se vê, participa das duas formas de adoração (MORIN, 1989, p. 66).

Há de se considerar, portanto, a dimensão do consumo como prática conformadora desse processo. Silverstone (2002) define que o consumo opera entre o trabalho e lazer. Grosso modo, trata-se de uma atividade prosaica que mobiliza a distribuição de bens para a produção de significados. Uma atividade que nos envolve diariamente com a cultura contemporânea. O apelo persuasivo da mídia nos ensina a consumir. Para o autor, somos o que compramos, não somente o que fazemos ou, de fato, pensamos.

Sabemos, entretanto, que as esferas da produção e do consumo estão interligadas. Se, conforme Thompson (2008), o mundo do fã depende bens simbólicos disponibilizados pela mídia, também é possível afirmar que o consumo pauta a produção, que precisa atender às demandas de personalização e segmentação. Assim, a atitude dos fãs não é exterior ao *show business*, mas faz parte dele. Os fãs intervêm e colaboram com os artistas, estreitando o laço entre um e outro. Longe de ser apenas um contemplador passivo, o fã incorpora, nos dias de hoje, traços da figura do empreendedor, participando ativamente da produção cultural.

Finalmente, cabe dizer que, se mudam os processos de celebrização, muda também o papel destinado aos fãs. Se antes eles podiam admirar, se identificar e projetar seu imaginário diante do artista, hoje, os fãs são convocados a participar, a interagir, a experimentar em sua própria vida cotidiana aquilo que era restrito às celebridades. Estreita-se assim, em certa medida, o fosso que separava a celebridade (antes cultuada como criatura divina e inacessível) e os fãs (outrora admiradores, hoje consumidores de modos de vida).

O produto cultural que serve de objeto empírico deste estudo parece dialogar com o percurso das transformações socioculturais descritas até aqui. *Memórias, crônicas e declarações de amor* foi lançado no momento em que a internet começava a se popularizar no Brasil e pode ser revelador, em certa medida, deste amplo conjunto de transformações. Conforme veremos no capítulo seguinte, o trabalho de Marisa Monte materializa algumas dessas tendências e abre espaço para outras reflexões acerca do embate entre os domínios público e privado, da manutenção da autoimagem e da produção de modos de vida pela administração das aparências.

Decidi então tomar como guia da minha nova análise a atração que sentia por certas fotos. Porque dessa atração, pelo menos, eu estava seguro. Como designá-la? Fascínio? Não. (...) Interesse? Isso é pouco; não preciso de interrogar a minha emoção para enumerar as diferentes razões que podem levar-nos a interessarmo-nos por uma foto. Podemos desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; espantarmo-nos com o que vemos; admirar ou discutir o trabalho do fotógrafo, etc. Mas esses interesses são inconscientes, heterogêneos (...). Assim, parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que certas fotografias exercem sobre mim era aventura. Uma determinada foto acontece-me, uma outra não.

Roland Barthes

- **O *SONGBOOK* DE *MEMÓRIAS, CRÔNICAS E DECLARAÇÕES DE AMOR***

Em uma primeira leitura, ainda restrita, poderíamos dizer que as imagens do *songbook* de *Memórias, crônicas e declarações de amor* funcionam como uma ilustração das músicas. O caráter amador da produção fotográfica poderia ser entendido como um recurso discursivo que reitera o apelo confessional presente nas letras das músicas. As cifras do *songbook* revelam que todas as treze canções do disco apresentam versos em primeira pessoa. Sete músicas são de autoria da própria Marisa Monte, que assina sozinha a composição de *Gentileza* e divide os créditos com seus habituais parceiros – Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown – em *Amor I Love You*, *Não vá embora*, *Não é fácil*, *Tema de amor* e *Água também é mar*. Já em *Abololô* a artista faz par criativo com Lucas Santtana e ainda agrega ao repertório outras cinco canções de nomes consagrados da música popular brasileira: *O que me importa* (composta por Cury e projetada na voz de Tim Maia), *Para ver as meninas* (samba de Paulinho da Viola), *Cinco Minutos* (lançada por Jorge Ben no início da década de 1970), *Gotas de Luar* (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito) e *Sou seu sabiá* (Caetano Veloso).

Nossa hipótese, contudo, pretende ir além, para mostrar que não se trata estritamente de uma ilustração das canções. Mais do que isso, o *songbook* materializa um diálogo da artista com o contexto imagético atual, marcado pela intensa *performance* de si e pela intensa exposição da intimidade por meio de imagens amadoras. Nesse sentido, *Memórias, crônicas e declarações de amor* dialoga com um universo mais amplo, do qual fazem parte os *reality shows*, *blogs*, *fotologs* e outras formas de expressão audiovisual recentes.

Vale lembrar que as fotos produzidas por Marisa Monte integraram o projeto gráfico do disco, deram origem ao *songbook* e ao videoclipe da música *O que me importa*, participaram da identidade visual do *website* da artista, além de cartazes de shows, material promocional e de divulgação. A despeito do uso comercial vinculado a estratégias de *marketing*, verificamos que esse registro documental funciona como um inventário do processo criativo do disco.

Deste modo, as apropriações mercadológicas feitas posteriormente reiteram as condições de produção dessas fotografias, valorizadas pela possibilidade de acessar fragmentos da intimidade de Marisa Monte. Intimidade que até então não havia sido mostrada em nenhum outro veículo de comunicação e que atinge seu ápice justamente porque é a própria artista quem assume a função de fotógrafa ao capturar cenas prosaicas de sua rotina.

Com o intuito de apresentar o objeto empírico desta pesquisa, optamos por descrevê-lo a partir de alguns aspectos gerais, tomando como ponto de partida, os recursos de edição e pós-

produção, assim como a maneira como interferem na construção da narrativa. Ainda nesta exposição introdutória, pretendemos avaliar a materialidade das imagens, a fim de identificar características

técnico-formais como foco, enquadramento e iluminação, além da exploração de objetos, figurinos, grafismos e cenários. Assim, desejamos apreender a configuração expressiva que garante certa unidade à obra, estabelecendo uma relação entre forma e conteúdo. Em seguida, definiremos os operadores metodológicos que irão conduzir a análise, tendo em vista as hipótesesenunciadas.

O *songbook Memórias, crônicas e declarações de amor* é uma publicação da editora DBA que integra o material de divulgação do disco homônimo de Marisa Monte, lançado no ano 2000. O livro apresenta dezenas de fotos feitas pela própria cantora com uma câmera digital, organizadas de forma a compor uma narrativa pessoal, doméstica e afetiva, articulada de forma não linear.

O projeto gráfico é assinado por Giovanni Bianco, diretor de arte que estruturou sua carreira colaborando para grifes como Dolce&Gabbana, Dsquared e Missoni. Apesar de ter seu nome associado ao universo da moda, Giovanni Bianco também é conhecido no meio musical por ser um dos preferidos de Madonna. É dele a concepção dos programas das turnês *Re-inventation* (2004), *Confessions* (2006) e *Sticky Sweet* (2008), além da identidade visual do disco *Hardy Candy* (2008). Mas os projetos com a *rainha do pop* não foram os primeiros relacionados à música. Antes mesmo de contribuir com Marisa Monte em *Memórias, crônicas e declarações de amor*, Giovanni Bianco havia produzido a arte gráfica do disco *Registros à meia voz* (1996), de Marina Lima. Da mesma forma, colaborou com Orlando Moraes e Verônica Sabino sendo que, entre os trabalhos mais recentes, destacam-se os encartes dos discos *Total*, de Wanessa Camargo e *Longplay*, de Lulu Santos, ambos lançados em 2007. No ano seguinte, foi novamente convocado por Marisa Monte para elaborar a comunicação visual do DVD *Infinito ao meu redor*.

A partir desse breve histórico é possível afirmar que Giovanni Bianco lida com diversas influências, muitas delas oriundas de sua ligação com a moda. Por isso, observamos que o diretor demonstra notável versatilidade para gerir demandas de artistas vinculados a gêneros musicais variados que, por sua vez, atingem públicos de proporções e perfis totalmente distintos.

Em *Memórias, crônicas e declarações de amor* é difícil definir, com precisão, a natureza da intervenção de Giovanni Bianco. Sabemos que as fotografias encartadas no livro foram feitas por Marisa Monte ao longo de vários dias, em diferentes horários e locações. Isso nos leva a crer que ele não esteve ao lado da artista o tempo inteiro, dirigindo a captação das imagens, a maioria delas de cunho íntimo. Do mesmo modo, é impossível mensurar a influência de Marisa Monte sobre o resultado do projeto gráfico, uma vez que, ao manipular a câmera digital, ela mesma pode editar as fotografias repetindo determinados cliques até atingir um efeito satisfatório ou excluindo as que

julgar menos interessantes. Por isso, consideramos o *songbook* uma produção colaborativa na qual Giovanni Bianco realiza, principalmente, os trabalhos de concepção e de pós-produção, a partir da edição do material previamente registrado por Marisa Monte.

Nessa perspectiva, vale refletir acerca da seguinte questão: enquanto fotografava, Marisa Monte tinha consciência de que suas imagens iriam compor a identidade visual do disco ou a ideia de aproveitá-las no projeto gráfico surgiu posteriormente, devido ao grande volume de fotos produzidas? A resposta não parece simples. Afinal, a intencionalidade da artista nos é, em certa medida, inacessível. Essa tensão, contudo, parece conduzir a identidade visual de *Memórias, crônicas e declarações de amor:* de um lado, temos as fotografias feitas por Marisa Monte, de caráter íntimo, doméstico, sugerindo certo amadorismo em sua produção. De outro, a direção de arte, que precisa administrar essas imagens, tendo em vista as demandas de *marketing* e a concepção do produto musical. Tal manipulação, contudo, não pode ser excessiva, ela deve preservar o aspecto doméstico do material. À direção de arte cabe, portanto, uma espécie de gestãodo amadorismo.

Vejamos como se opera, no âmbito da composição do *songbook*, este encontro entre produção amadora de imagens e direção de arte. Vale ressaltar, inicialmente, que fotografias foram feitas com uma câmera digital de 2.1 megapixels, o que justifica, do ponto de vista técnico, a qualidade precária de grande parte das imagens que compõem o livro. A maioria das fotografias produzidas por câmeras digitais seguem a proporção 4 x 3. No entanto, o formato do *songbook* tem as dimensões aproximadas de um quadrado (22cm x 20cm). Tal fato indica que as imagens do *songbook* foram editadas para se adequar a esse padrão. O trabalho de pós-produção exclui pelo menos ¼ da largura de cada foto, pressupondo outro tipo de enquadramento além daquele realizadono momento da captação.

Notamos, ainda, que todas as páginas do *songbook* possuem bordas brancas, isto é, uma espécie de emulação das bordas do papel fotográfico, corroborando a ideia de que *Memórias, crônicas e declarações de amor* foi produzido com o intuito de se assemelhar a um álbum de fotos. Nas páginas onde há fotomontagens, as bordas brancas também ajudam a delimitar o espaço de cada quadro, garantindo a uniformidade do *layout* na configuração da grade que separa uma imagem da outra.

Existe, ainda, um padrão para a apresentação das cifras (Figura 48). Elas são impressas em páginas de fundo preto, grafadas em branco, com fonte não serifada, sempre em caixa alta. O título da música e o(s) nome(s) do(s) autor(es) são alinhados à margem superior/esquerda. Já os versos, também alinhados à esquerda, aparecem com um recuo de aproximadamente 7cm a partir da margem. O título possui corpo ligeiramente maior se comparado ao tamanho da fonte dos versos.

A ficha técnica (Figura 49) – presente antes das últimas fotos que encerram o livro – segue o mesmo padrão das cifras, mas apresenta algumas variações. Nessa página há três blocos de texto. No primeiro deles, temos a lista dos responsáveis pelo projeto. No segundo, aparecem informações de contato e no terceiro há avisos sobre a editora e direitos autorais. Na última linha, temos a inscrição "artista exclusiva Phonomotor Records/EMI", acompanhada das respectivas logomarcas posicionadas no canto inferiror/direito: Phonomotor Records (selo criado por Marisa Monte) e EMI (gravadora responsável pela distribuição de seus discos).

Figura 48: padrão de apresentação das cifras

Figura 49: ficha técnica do *songbook*

Há, porém, alguns casos em que o texto não aparece sobre fundo preto. Na capa (Figura 50), sobre a foto que estampa o rosto da artista é possível ler "memórias, crônicas e declarações de amor (em caixa baixa) – Marisa Monte (em caixa alta)" impresso sobre a bochecha da artista. Na contracapa (Figura 51), temos a foto dos pés descalços que servem de base para a inscrição do subtítulo "Marisa Monte (em caixa alta) – textos, provas e desmentidos (em caixa baixa)".

Figura 50: reprodução da capa do *songbook*

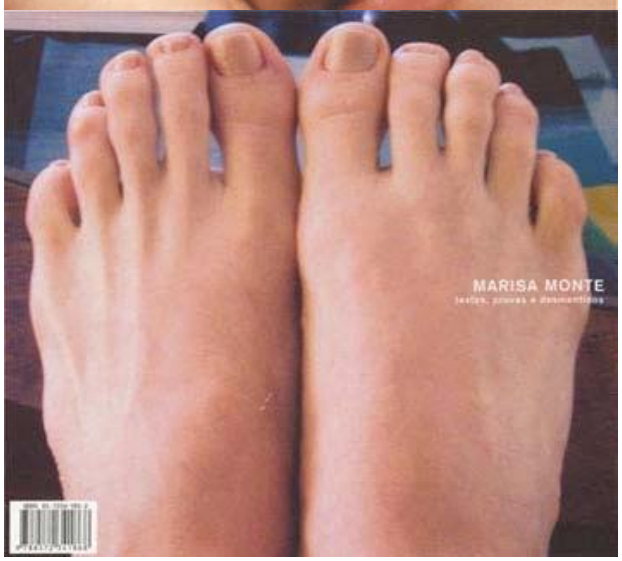

Figura 51: reprodução da contracapa do *songbook*

Já no interior do *songbook*, a imagem que abre a narrativa é a única que recebe aplicação textual. Trata-se de um autorretrato repetido em página dupla, que apresenta o rosto da artista totalmente desfocado (Figura 52). Deste modo, conseguimos reconhecer apenas as cavidades dos olhos (aparentemente fechados porque é possível identificar as pálpebras) e parte da franja jogada de lado sobre a testa. Sobre essa textura visualizamos o título das treze músicas que integram o repertório do disco. Tal composição funciona como uma espécie de sumário.

Figura 52: autorretrato da cantora desfocado em página dupla

Contudo, é preciso considerar que o livro não apresenta paginação. Também não há divisão em capítulos e as cifras são intercaladas por uma quantidade de imagens que varia indefinidamente. Deste modo, a narrativa pode ser apreendida como um fluxo aberto a inúmeras possibilidades de leitura, pois, apesar de existir um percurso preferencial recomendado pela ordenação de cada um dos elementos, não há necessidade de segui-lo.

A partir desta caracterização inicial, poderíamos identificar dois aspectos gerais que atravessam a narrativa fotográfica do *songbook*, que já foram sugeridos acima e que serão apenas sublinhados aqui.

O primeiro deles diz respeito ao caráter fortemente amador das fotografias de *Memórias, crônicas e declarações de amor*. De um ponto de vista técnico, diríamos que esse amadorismo está diretamente vinculado às mudanças que pontuaram a história da fotografia ao longo do século XX. A padronização do filme colorido e do foco automático, por exemplo, possibilitaram o uso doméstico da câmera, facilitando o processo de captação e melhorando a qualidade de reprodução de imagens. Essa prática, antes restrita a pesquisadores, artistas e fotógrafos profissionais, torna-se, atualmente, um hábito cotidiano naturalizado pela onipresença das câmeras digitais.

O surgimento da fotografia digital remonta à década de 1980. Como acontece às inovações tecnológicas, apesar de ter sido recebida com entusiasmo devido às potencialidades técnicas, também foi considerada criticamente em relação à tecnologia precedente: a fotografia digital viria "ameaçar" o *glamour* próprio da fotografia analógica, sobretudo no que se refere ao hábito de colecionar imagens impressas em papel. Mas foi somente no início do século XXI que essa transição atingiu grandes proporções, consolidando o uso do cartão de memória como substituto do rolo de filme. Por isso, embora do ponto de vista mecânico pouca coisa tenha sido alterada em relação aos princípios básicos da

fotografia, notamos que a principal mudança consiste na substituição do processo químico pelo armazenamento de dados.

Na fotografia digital, a luz sensibiliza um sensor que gera um código eletrônico a partir de uma matriz de números digitais, isto é, um quadro com o valor das cores de todos os *pixels* da imagem, que é gravada na memória da própria câmera. Portanto, o equipamento digital altera o paradigma do fazer fotográfico minimizando custos, reduzindo etapas, acelerando processos e facilitando a produção, manipulação, armazenamento e transmissão de imagens.

A partir destas mudanças tecnológicas, a produção de retratos tornou-se, então, um hábito cada vez mais livre e despretensioso, que dispensa o acompanhamento de um profissional, permitindo que cada indivíduo materialize sua trajetória por meio de imagens produzidas instantaneamente. Por isso, a digitalização do processo parece tornar a fotografia ainda mais popular, acessível e presente no cotidiano das pessoas.

Como já ressaltamos, as fotografias feitas por Marisa Monte para o *songbook* utilizaram uma câmera portátil de 2.1 *megapixels*, equipamento ainda precário e já tornado obsoleto no atual mercado de *gadgets* digitais. Mas, para além deste aspecto técnico, percebe-se a clara intenção de se marcar o caráter amador das imagens, ressaltando-se sua dimensão confessional, em diálogo direto com o estatuto contemporâneo da produção audiovisual, conforme o caracterizamos no segundo capítulo.

Por isso, a identidade visual de *Memórias, crônicas e declarações de amor* não exclui imagens borradas, fora de foco, super e subexpostas. Os ruídos observados nas fotografias devem, assim, ser entendidos como um recurso discursivo, trabalhados de maneira estratégica no *songbook*. Afinal, se a edição permite que essas imagens participem do projeto gráfico não é pela ausência de outras mais bem acabadas, mas porque elas são parte determinante da concepção do produto. Tendoem vista esses traços de amadorismo presentes nas imagens, podemos reiterar que a direção de artefaz uma espécie de gestão do descontrole. Ela articula, na forma de um produto, elementosprecários, inacabados, difusos, característicos das imagens amadoras, feitas em situações cotidianas.Isso posto, consideramos que as fotos de *Memórias, crônicas e declarações de amor* estabelecem um elo entre a memória da própria artista e a memória de seu público. Para MarisaMonte há um apelo individual, uma vez que essas imagens retratam determinada fase de suacarreira. Já para os fãs, o contato com o *songbook* permite atualizar a imagem da artista,acrescentando uma dimensão que extrapola o domínio da música e que, ao mesmo tempo, expande a fruição de suas canções.

A segunda característica básica que permeia todo o *songbook* refere-se precisamente à exposição da intimidade, em imagens do cotidiano da artista. Cotidiano, vale ressaltar, em trânsito. A representação proposta por Marisa Monte ultrapassa o universo doméstico, uma vez que o cotidiano da artista envolve quartos de hotel, camarins, aeroportos e outros lugares pelos quais ela passa. Trata-se de uma vida organizada a partir de vários deslocamentos. Uma vida em trânsito que, em alguma medida, poderia ser considerada impessoal devido ao automatismo que conduz à repetição de determinadas tarefas diárias. Nas fotos de Marisa Monte, entretanto, a dimensão prosaica das cenas é valorizada, pois a partir delas podemos nos aproximar da artista que se comporta como pessoa comum. Mesmo em viagem, há um desejo pelo doméstico, um desejo de estar em casa: Marisa Monte toma banho, fala ao telefone, usa um tênis velho e surrado, acorda com o rosto inchado, deixa os objetos pessoais desorganizados...

Não sabemos ao certo se a trabalho ou a passeio, mas o fato é que, nas fotos, Marisa Monte está sempre indo de um lugar para o outro, se colocando diante de diferentes cenários, envolvida

com situações diversas. Assim, ela assume o papel de turista de seu próprio mundo, documentando, por meio da fotografia, parte significativa de sua trajetória.

Vale lembrar que a artista investe nesse tipo de representação desde o início de sua carreira. No documentário *Mais* (1991), Marisa Monte circula tranquilamente pelas ruas de Nova Iorque, aparecendo também em cenas bucólicas captadas no interior do Rio de Janeiro. Em *Barulhinho Bom* (1996) encontramos a artista em turnê pelo Brasil e visitando lugares exóticos da Ásia. Em *Infinito ao meu redor* (2008), acompanhamos a jornada de Marisa Monte durante a produção e o lançamento dos discos *Infinito Particular* e *Universo ao meu redor* (ambos de 2006). O filme, narrado em primeira pessoa, também registra a turnê que em 18 meses percorreu 50 cidades, 15 países e 5 continentes, totalizando 140 shows. Mas é em *Memórias, crônicas e declarações de amor* que o diálogo – tanto temático quanto formal – com o universo imagético das *performances* de si se estabelece com maior centralidade.

Entre a viagem e o doméstico, as fotos de *Memórias, crônicas e declarações de amor* indicam uma tensão: de um lado, posicionam a artista como cidadã do mundo, alguém que se acostumou com a vida na estrada, algo próprio a sua vida artística. De outro, alguém que deseja estar em casa, que valoriza os aspectos domésticos e pessoais, a despeito de tantas viagens. Algumas imagens, especificamente, revelam esta tensão.

Ainda no início do *songbook* temos um retrato dos pés de Marisa Monte apoiados sobre o painel de um automóvel (Figura 53). Pelo para-brisa é possível constatar que o veículo estava em

movimento quando a imagem foi captada. Um ônibus, uma caminhonete e outros carros seguem o fluxo, cruzando o sinal verde que aparece no canto superior da foto, do lado direito. Por outro lado, os pés sobre o painel do carro, mostram uma postura displicente, relaxada, à vontade. Em outra página, nos deparamos com mais elementos de sinalização que, provavelmente, fazem parte de um pedágio (Figura 54). A foto possui um tom amador, com se tivesse sido feita de maneira casual, por alguém que está viajando e que, displicentemente, faz fotografias de objetos fortuitos na paisagem.

Figura 53: pés de Marisa Monte apoiados sobre o painelde um automóvel

Figura 54: elementos de sinalização que, provavelmente,fazem parte de um pedágio

Ambas as fotos pressupõem a presença de terceiros, que dirigiam o carro. Entretanto, as pessoas que participam do cotidiano da artista não aparecem em primeiro plano, estão fora de quadro.

Às vezes, elas se vislumbram por um breve traço: na foto que destaca um cachorro deitado debaixo de um banco (Figura 55), notamos que, ao lado do animal, há parte de uma perna masculina. O flagrante da pessoa que aparece de costas (Figura 56) reitera a noção de que a identidade de quem acompanha a artista é, na maioria das vezes, mantida em anonimato. De maneira estratégica, a artista expõe alguns aspectos de sua vida privada, preservando outros. Joga com o que se expõe e o que se esconde, com o espontâneo e o planejado. Mesmo em um trabalho cujo conceito é a exposição de si, essa publicização se dá de acordo com o que for considerado pertinente na gestão de sua imagem.

Figura 55: foto destaca um cachorro deitado debaixo deum banco próximo a uma perna

Figura 56: flagrante de uma pessoa que aparece de costas

- **Autorretratos, objetos de afeto, serializações**

O levantamento das características gerais do *songbook* – amadorismo e exposição de si – nos levou aos três operadores metodológicos (ou categorias) que irão pautar uma análise mais detalhada do objeto empírico. São eles: autorretratos, objetos de afeto e serializações. Tais categorias vinculam as opções estéticas de *Memórias, crônicas e declarações de amor* ao universo da publicização da vida privada e da *performance* de si no âmbito da Web 2.0 (*blogs, fotologs, vídeologs* e redes sociais). Em sua parcialidade, esses operadores nos permitem apreender a situação limítrofe das fotografias produzidas por Marisa Monte: elas estão entre certo naturalismo e espontaneidade próprios do domínio amador e a gestão deste domínio pelo trabalho profissional, levado a cabo pela direção de arte. As imagens selecionadas para compor o projeto gráfico transitam entre uma *performance* de autenticidade (fotos que dizem de um universo doméstico e despojado) e uma *performance* da artista (resultado do trabalho de pós-produção que concebe, edita e regula estedespojamento).

Em *Memórias, crônicas de declarações de amor*, a prática do autorretrato está atrelada à gestualidade da artista, isto é, o modo com o qual Marisa Monte projeta seu corpo diante da câmera. Nessa perspectiva, desejamos examinar quais gestos ela realiza durante o ato fotográfico, de que maneira ela marca sua presença nas imagens e como olhares e expressões corporais (sobretudo faciais) se convertem em estratégias discursivas. Sabemos que o ato fotográfico é o resultado de um encontro, de uma co-presença entre aquele que faz foto e aquele que é fotografado. A partir

dessa observação, os autorretratos de Marisa Monte podem ser entendidos como um encontro consigo mesma. A artista cumpre a função de fotógrafa e de modelo. Todavia, é interessante perceber que, para além da referência ao próprio corpo, há a relação que esse corpo estabelece com as pessoas, objetos e lugares por onde passa.

O segundo operador diz respeito aos objetos fotografados pela artista. Com estas imagens, Marisa Monte parece descrever algumas de suas preferências, revelando, também, o universo de referências que influenciaram na feitura do disco. Lembremos aqui Roland Barthes (1990), ao apontar que

> o interesse está no fato e que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (...) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (...). Esses objetos constituem excelentes elementos de significação: por um lado, são descontínuos e completos em si mesmos, o que, para um signo, é uma qualidade física; e, por outro

> lado, remetem a significantes claros, conhecidos; são, pois, elementos de um verdadeiro léxico, estáveis a ponto de se poder facilmente sua sintaxe (BARTHES, 1990, p. 20).

Entendemos que as fotografias de placas, letreiros e inscrições também podem ser consideradas objetos de afeto porque reiteram a importância da imagem da palavra. Nota-se que a mensagem verbal presente nessas imagens orienta o posicionamento do leitor em relação ao lugarde fala da artista.

Por fim, o terceiro operador surge a partir da observação de um recurso de pós-produção bastante explorado ao longo do *songbook*. Tal categoria analítica considera as montagens organizadas em forma de séries como peças fundamentais na configuração da identidade visual da obra. Com isso, verificamos a relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, a fim de apreender como a organização das fotos engendra um percurso gerativo de sentido.

Ao longo de suas 126 páginas, o livro encarta as fotografias dispostas de maneiras variadas. Algumas ocupam página inteira, mas há páginas divididas em grades que formam um quadro estruturado de imagens. Portanto, uma mesma página pode conter quatro, nove, dezesseis e até trinta e seis fotos de tamanho igual, que se relacionam entre si por tratarem do mesmo tema ou apresentarem um referente comum. Em alguns casos, a montagem pode ocupar página dupla, emoldurando uma série de fotografias a partir das quais observamos, do primeiro ao último quadro, noções de movimento e continuidade. No entanto, as sequências não se restringem apenas às montagens, pois há fotos de página inteira que obedecem essa mesma lógica, por indicarem uma sucessão de fragmentos acerca de determinado acontecimento.

- **Autorretratos: entre a pose e o despojamento**

Conforme pontuamos anteriormente, a maioria das fotos do *songbook* é composta por autorretratos que priorizam o rosto. Desta forma, a comunicação não verbal derivada da linguagem corporal é sintetizada pelas expressões faciais da artista. Assim, embora tente diversificar seu repertório de poses diante da câmera, notamos que há certa repetição dos modos de se apresentar. Tal repetição engendra um vocabulário gestual que despreza poses sensuais, olhares de tristeza ou sorrisos exagerados. Há, de modo geral, o intuito de produzir um discurso, em boa medida, naturalista. Na maioria das fotos, podemos apenas visualizar indícios de sensações. Assim, uma boca entreaberta sugere um sorriso que se desfez, uma testa franzida supõe concentração e seriedade, olhos brilhantes insinuam a presença de lágrimas. Alegria ou tristeza? Difícil definir. As expressões não pecam pelo excesso, mas, mesmo assim, garantem a carga dramática das situações encenadas diante da câmera. De

modo geral, muito pouco é revelado acerca do estado de espírito da artista que se apresenta como uma pessoa serena, que leva a vida sem sobressaltos. Portanto, a gestualidade de Marisa Monte determina a dimensão conceitual do projeto gráfico que consiste mostrar a vida ordinária, longe do universo musical que a faz famosa e, consequentemente, a retiraria do lugar comum.

Várias das imagens se produzem por meio do gesto de se autofotografar, gesto cada vez mais presente no domínio da exposição da vida privada: ao tirar a foto, fazemos o enquadramento à distancia limitada pelo braço. Assim, os autorretratos também promovem a extrema fragmentação do corpo. A capa e a contracapa do *songbook* sintetizam o que é visto ao longo do livro. Na frente, o rosto. No verso, os pés. Cabe ao leitor reorganizar essas partes, pois, se Marisa Monte segura a câmera enquanto se fotografa, o único jeito de oferecer uma noção da totalidade de seu aspecto físico é colocar-se diante do espelho. Todavia, não há imagem de corpo inteiro, pois, mesmo quando o recurso do reflexo é acionado, a artista opta por um enquadramento parcial (Figuras 57 e 58). Nessa perspectiva, as fotos diante do espelho reforçam o caráter doméstico do ensaio, enaltecendo uma atividade banal, realizada por nós em nossa vida ordinária, cada vez mais atravessada pela onipresença das câmeras portáteis.

Figura 57: foto diante do espelho reforça caráter informal

Figura 58: cantora opta por enquadramento parcial

Alguns autorretratos pressupõem uma reflexão acerca da vaidade. Há uma sequência de fotos em que Marisa Monte aparece com o rosto inchado, sem maquiagem, expondo olheiras e outras imperfeições (Figura 59). Até mesmo as feições da artista denotam certo cansaço. Marisa Monte aparece séria, como se tivesse acabado de acordar e, tomada por um certo desânimo, ou por algum tédio, evita variar as expressões faciais. Em outra imagem, porém, a artista aparece devidamente maquiada (Figura 60). Neste caso, percebemos que a seriedade da artista pode estar relacionada ao momento de introspecção que precede uma aparição pública. Com lenço branco no cabelo, brincos e colares, olhos delineados, além do habitual batom vermelho, Marisa Monte pareceestar prestes a encarar o público.

Não sabemos ao certo se esse autorretrato foi feito antes de um *show* ou de uma coletiva de imprensa, por exemplo. Mas, ao comparar essas imagens, percebemos a tentativa de mostrar duas faces

de uma mesma mulher: a artista – de quem se espera uma aparência bem produzida, irretocável – e a pessoa comum – que não precisa ser tão cuidadosa com a própria imagem, sobretudo dentro do ambiente doméstico, onde o conforto e a espontaneidade não se submetem à vigilância imposta pelo olhar de terceiros.

Assim, as irregularidades do corpo, sobretudo do rosto – primeiro *display* comunicativo do qual se tem notícia –, criam a possibilidade de desconstruir a dimensão mítica da imagem da artista, humanizando-a. Nas fotos em que aparece ao natural, Marisa Monte parece, estrategicamente, recusar a aura de diva que perpassa sua imagem desde quando despontou rumo ao estrelato, no final da década de 1980. Por outro lado, nos retratos de rosto pintado e repleta de acessórios, ela recupera o *glamour* ao qual sempre esteve associada. Nessa perspectiva, a narrativa se desenrola alternando

modos de ser e possibilidades de aparecer diante da câmera, que se situam entre o mítico e o ordinário. De todo modo, nunca é demasiado ressaltar que se trata de uma construção baseada em preceitos do *marketing,* uma construção tensionada entre o amadorismo dos autorretratos e a edição posterior, parte de uma direção artística.

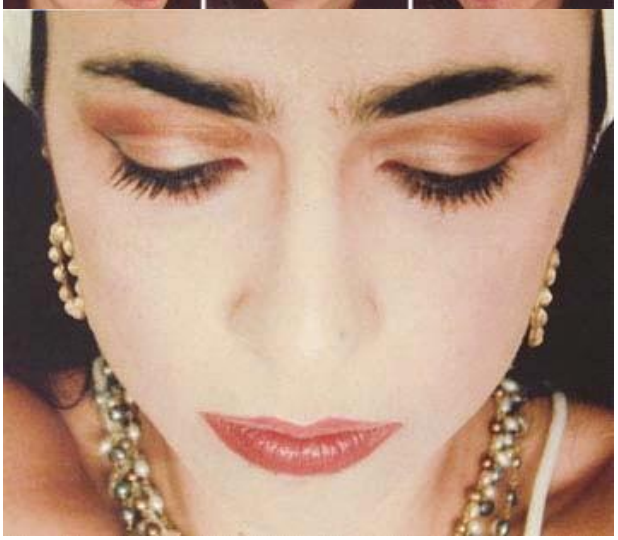

Figura 59: sequência de fotos com o rosto inchado, semmaquiagem, expondo olheiras e outras imperfeições

Figura 60: foto em que a cantora aparece maquiada

Alguns autorretratos ilustram cenas descritas nas letras das músicas, mas nunca de maneira direta, literal. Os possíveis vínculos entre a letra e as imagens são "desconcertados" pelo naturalismo das fotos, como se elas não tivessem sido produzidas de maneira a ilustrar o texto. A sequência em que Marisa Monte segura uma xícara azul (Figura 61), pode ser associada aos versos de *Não é fácil* (todo dia de manhã / enquanto eu tomo o meu café amargo). Essa não é, contudo, a única imagem que faz menção a esse trecho. Há também o autorretrato em que a artista aparece dentro de uma cafeteria, erguendo outra xícara de café (Figura 62).

Com essa fotos, notamos ainda que, uma mesma ação é representada em dois momentos distintos. No primeiro, o café da manhã – dividido em uma sequência de nove quadros – demanda um tempo maior: a artista toma o café, bebe água e lê o jornal. Dentro de casa, Marisa Monte se prepara para começar o dia. Já o segundo momento pressupõe um pouco mais de pressa: ela está na rua, de passagem por um ambiente impessoal. Sabemos que, na cultura brasileira, a pausa para o cafezinho significa um momento de respiro diante dos compromissos diários. No entanto, o contraste entre essas duas representações ajuda a reforçar o ambiente doméstico como o domínio da intimidade, o único lugar passível de algum grau de despojamento. Vale lembrar que a cifra de *Não*

é fácil, por sua vez, surge desconectada dessas fotografias. Pode-se dizer, então, que a edição convoca o leitor a avançar e retroceder pela narrativa, a fim de buscar possíveis conexões entre o que se vê e o que se lê, conexões que são sugeridas – mas nunca determinadas – pelas fotos do cotidiano da artista.

Figura 61: sequência de fotos que pode ser relacionada à música *Não é fácil*

Figura 62: autorretrato em que a artista aparece dentro deuma cafeteria, erguendo outra xícara de café

O mesmo ocorre nas sequências em que Marisa Monte é vista junto a arranjos florais que funcionam como adornos para o corpo e emolduram o rosto da artista, destacando suas expressões faciais (Figuras 63 e 64). Citadas nos versos de *Tema de Amor* (cavar flores sem lhe ver / chega pra envolver, envolver querer) e *Perdão Você* (originais as flores demais / as cores e mais amores), as flores garantem colorido e plasticidade ao longo do livro. Por constituírem uma referência ao universo próprio da mulher, elas realçam a *performance* de gênero realizada por Marisa Monte.

Figura 63: flores emolduram o rosto da artista

Figura 64: flores destacando suas expressões faciais

Em alguns casos as flores são transformadas em objetos cênicos (Figuras 65 e 66) que ajudam Marisa Monte a tornar ainda mais explícito o jogo de se mostrar e se esconder.

Figura 65: flores são usadas como objetos cênicos

Figura 66: flores ajudam no jogo cênico de se mostrar e se esconder

Boa parte dos autorretratos reforça o caráter amador da produção fotográfica a partir de enquadramentos inusitados (Figuras 67 e 68). Não sabemos até que ponto essa composição foi pensada, elaborada, no momento da captação das imagens. Mas o que a princípio poderia ser confundido com um ato displicente, acaba se convertendo em um recurso que impõe variações sobre um mesmo referente: o rosto da artista, exaustivamente explorado, é recortado de maneiras diversas, ora destacando a boca, ora priorizando os olhos.

Figura 67: característica do autorretrato reforça caráteramador da produção fotográfica

Figura 68: autorretrato com enquadramento inusitado

Em alguns casos, esse tipo de enquadramento é favorecido pela iluminação. Nas fotos em que Marisa Monte aparece com uma espécie de touca de lã envolvendo os cabelos (Figuras 69 e 70), a luz indireta confere ainda mais dramaticidade à cena. Mais uma vez, o foco privilegia o olhar da artista que, lançado à distância, garante o tom ensimesmado desse momento de flagrante solidão.

Figura 69: Marisa Monte aparece com uma espécie detouca de lã envolvendo os cabelos

Figura 70: luz indireta confere mais dramaticidade à cena

O direcionamento do olhar, portanto, é algo que merece atenção especial. Há autorretratos que denotam uma postura mais incisiva: Marisa Monte encara a câmera como se, por meio da fotografia, fosse possível estabelecer um contato direto com o espectador (Figura 71). Trata-se de um tipo de imagem que denota uma vontade de interpelação. É como se o olhar da artista solicitasse o olhar do espectador na tentativa de estabelecer alguma relação. Afinal, sabemos que, olhar nos olhos, de acordo com o senso comum, envolve os interlocutores em clima de transparência e cumplicidade.

Em outros casos, porém, Marisa Monte age, displicentemente, como se a câmera não mimetizasse o olhar de outrem sobre si (Figura 72). Ela desvia o rosto e *performa* certa naturalidade: sabe que está *performando* (pois ela mesma é a fotógrafa), mas evita o comportamento habitual de posar como se estivesse se reportando diretamente a alguém, como se a imagem se produzisse por um gesto fortuito, eventual.

Figura 71: artista encara a câmera como se fosse possívelestabelecer um contato direto com o espectador

Figura 72: Marisa Monte age, displicentemente, como sea câmera não mimetizasse o olhar de outrem sobre si

Percebemos, ainda, que a maioria das fotos foi feita durante o dia, aproveitando a luz natural e dispensando o uso de *flash*. Das poucas imagens captadas à noite, destaca-se o autorretrato da artista dentro de um carro (Figura 73). Já na sequência em que Marisa Monte aparece dentro de um estúdio (Figura 74) não sabemos ao certo se essas fotos foram feitas no período noturno, mas também constitui um raro momento em que a luz natural foi substituída por luz artificial.

Figura 73: autorretrato da artista dentro de um carro

Figura 74: sequência de fotos dentro de um estúdio

Interessante notar a relação que Marisa Monte estabelece com os espaços onde se fotografa. Em *Memórias, crônicas e declarações de amor* os cenários se multiplicam – aeroporto, camarim, cachoeira, estúdio, cafeteria, hotel – mas são intercalados por imagens que remetem ao ambiente doméstico. Tal

constatação reforça a valorização da dimensão íntima em detrimento dos lugares onde predomina o aspecto impessoal.

Existem, também, casos em que o cenário é sugerido a partir da ação realizada pela cantora. Na foto em que ela aparece ensaboada (Figura 75), por exemplo, o plano fechado expõe apenas o rosto e os cabelos com bastante espuma. Se percebemos que ela está tomando banho, não é possível, porém, ver o chuveiro, a torneira, o sabonete, o frasco de xampu ou qualquer outro elemento da cenografia.

Em outras situações o cenário simplesmente desaparece. Nos autorretratos que privilegiam o rosto (ou parte dele), torna-se praticamente impossível identificar a locação (Figura 76). A face da artista esconde a paisagem ou, de alguma maneira, se transforma no próprio cenário.

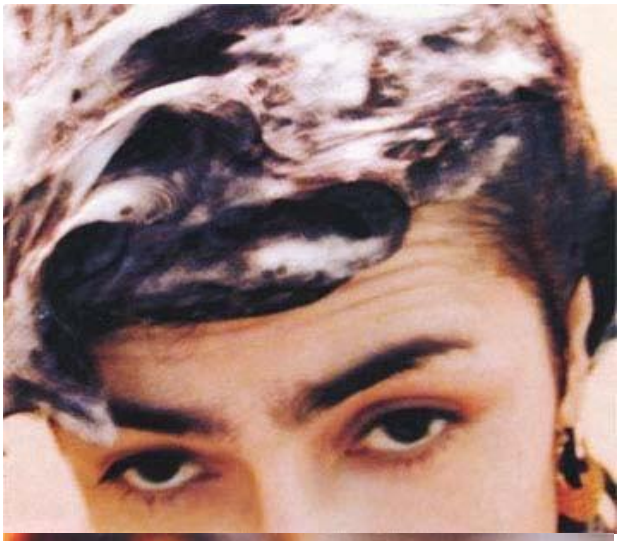

Figura 75: plano fechado expõe apenas o rosto e oscabelos da artista com bastante espuma

Figura 76: autorretrato privilegia o rosto (ou parte dele),tornando praticamente impossível identificar a locação

Na sequência de autorretratos em que Marisa Monte aparece diante de uma praça, por exemplo, há imagens nítidas e superexpostas (Figura 77 e 78). A luz desmedida clareou a testa, o nariz e as bochechas da cantora. A falta de foco também contribuiu para que seu rosto ficasse com um aspecto extremamente branco, fazendo desaparecer a tonalidade da pele. Do mesmo modo, o céu, os galhos das árvores e os outros elementos que compunham o fundo foram tomados pelo excesso de luz. O resultado é uma imagem chapada que faz com que o corpo da artista se confunda com a paisagem. Notamos que a inserção dessas imagens privilegia a plasticidade (esta que se liga ao caráter amador da imagem) em detrimento do rigor técnico.

Figura 77: autorretrato nítido diante de uma praça

Figura 78: autorretrato superexposto diante de uma praça

Os trajes da cantora constituem outro importante aspecto de análise. Sabemos como a roupa sinaliza categorias de diferenciação, pois a maneira de se vestir está relacionada a um processo de produção identitária. Os autorretratos escondem a maior parte das vestimentas usadas por Marisa Monte, mas, em contrapartida, destacam seus acessórios. Discretos ou extravagantes: brincos, colares, chapéus, lenços e óculos chamam atenção para o entorno do rosto (Figuras 79 e 80). Deste modo, cada peça do vestuário deixa de ter um aspecto meramente funcional em detrimento do valor narrativo vinculado aos rituais de representação. Por servirem à *performance* da artista, essas peças ganham *status* de figurino.

Elas contribuem para situar as fotos entre a naturalidade de sua produção, no âmbito do universo doméstico, e a construção, a gestão desta pretensa naturalidade por um trabalho de direção de arte. Trata-se, nesse caso, da passagem da roupa – objeto cotidiano - ao figurino – objeto de encenação.

Figura 79: brincos, colares, chapéus, lenços e óculoschamam atenção para o rosto

Figura 80: sequência mostra perfil e rosto da cantora

- **Objetos de afeto, objetos de cena**

Neste lugar de passagem, entre o cotidiano e o cenográfico se situam também os objetos de afeto que aparecem nas fotografias de Marisa Monte para seu *songbook*. Curioso notar, não há foto em que

Marisa Monte apareça no palco, cantando ou tocando algum instrumento. Ao contrário do que é possível supor, as fotos também não constituem um inventário sobre os bastidores da

gravação do disco. A carreira musical é sugerida apenas por imagens isoladas que mostram, por exemplo, um microfone dentro de um estúdio (Figura 81), uma tela de computador que exibe um programa de edição de áudio (Figura 82) ou ainda as etiquetas com o nome de algumas faixas incluídas no CD (Figura 83) e uma mesa de som (Figura 84).

Figura 81: microfone dentro de um estúdio

Figura 82: foto mostra programa de edição de áudio

Figura 83: etiquetas com o nome de algumas faixasincluídas no CD

Figura 84: foto de uma mesa de som

Ao lado da cifra de *Amor I Love You* há uma imagem de diversos livros enfileirados (Figura 85). Clássicos da literatura brasileira como *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis, aparecem junto a *Doze Contos Peregrinos*, de Gabriel Garcia Márquez e *Dom Quixote*, de Cervantes. Mais do que um amontoado de publicações, essa imagem parece revelar o gosto literário da artista, que vai de *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne a *Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain.

Além dos livros, Marisa Monte fotografa seus discos, anotações, acessórios e outros pertences (Figura 86). Deste modo, ao compartilhar fragmentos de seu patrimônio cultural, ela tende a engendrar representações favoráveis relativas a valores não-materiais. Os livros, portanto, dão conta da dimensão intelectual almejada pela cantora e estabelecem um elo entre o romance literário e o tema que garante unidade conceitual às canções de *Memórias, crônicas e declarações de amor*. Mais do que símbolos de ostentação, esses objetos funcionam como extensão do texto verbo-visual, ou seja, possível fonte de inspiração da artista, que se relaciona ao universo de referências apresentado por meio da música. Muitas vezes, os objetos sugerem, portanto, uma redede intertextualidades.

Figura 85: referências literárias internacionais

Figura 86: referência literária nacional

Além das preferências literárias, Marisa Monte revela indícios de sua herança musical. Ao exibir outros produtos culturais que fazem parte de seu acervo pessoal, a artista tende a marcar seu lugar na MPB (Figuras 87 e 88). Publicações sobre Dalva de Oliveira, Gal Costa, Jamelão e Tom Jobim revelam suas influências e referências. Por meio desses cantores e compositores, fazemos um breve passeio por gêneros e movimentos determinantes na história de nossa música. Era do Rádio, Tropicália, Samba e Bossa Nova: quatro vertentes que aparecem de forma definitiva no repertório de Marisa Monte.

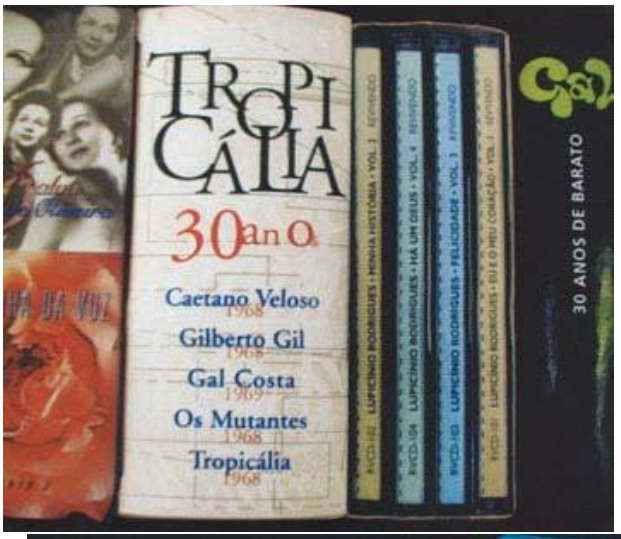

Figura 87: Referências musicais nacionais da cantora
Figura 88: referências musicais internacionais da cantora

Na cifra de *Água Também é Mar*, encontramos os versos "gire a torneira, perigas ver / inunda o mundo, o barco é você" ao lado do já citado autorretrato da artista tomando banho (Figura 75). No entanto essa não é a única referência visual que evoca o elemento água. Há outras fotos de figuras místicas espalhadas ao longo do livro, como uma imagem de Iemanjá que, para os seguidores das religiões afro-brasileiras, é considerada rainha do mar (Figura 89), e de uma sereia – criatura de origem grega, mas que, no Brasil, devido ao sincretismo, é considerada uma variação da própria Iemanjá (Figura 90). Esses seres mitológicos, inclusive, inspiraram o enredo de *Lenda das Sereias* – samba defendido em 1976 pela escola Império Serrano e regravado por Marisa Monte em seu primeiro disco. Assim, a artista revela indícios de suas crenças, *performando* um ecletismo que não se restringe ao gosto literário e musical, mas que também se aplica às questões de fé. Se, contudo, as referências literárias e,

mais especificamente, as referências musicais nos ligam ao universo profissional de Marisa Monte, os objetos ligados à religião nos vinculam, também, ao seumodo de vida.

Figura 89: imagem de uma sereia em referência a Iemanjá

Figura 90: imagem de Iemanjá ao lado de imagens desantos católicos

Imagens de placas e letreiros também são fundamentais na compreensão do texto verbo- visual. Nesse sentido, o mapa da América do Sul – uma das primeiras fotos do livro – destaca o Brasil (Figura 91). Nota-se um empenho de fornecer uma localização geográfica, ou seja, uma maneira de marcar o território das experiências que serão narradas no decorrer do livro. Além disso, o termo América do

Sul, grafado em inglês remete à canção *South America Way*, gravada originalmente por Carmen Miranda e incluída no repertório do disco de estreia de Marisa Monte, lançado em 1989.

A foto da porteira (Figura 92), por exemplo, onde vemos a placa: *Mundo Novo – Pare – Propriedade Particular – Proibida a Entrada*, pode ser interpretada, metaforicamente, como uma alusão aos limites da exposição da intimidade. Tal imagem parece exprimir o desejo da artista em manter o controle sobre sua vida privada. A partir da inscrição que avisa aos visitantes os limites que devem ser respeitados, Marisa Monte sugere, em nossa interpretação, que a exposição de sua intimidade também é limitada e regulada. Afinal, as fotografias dão acesso à dimensão particular da artista, mas esse acesso se restringe àquilo que ela se dispõe a compartilhar, em uma gestão da própria imagem.

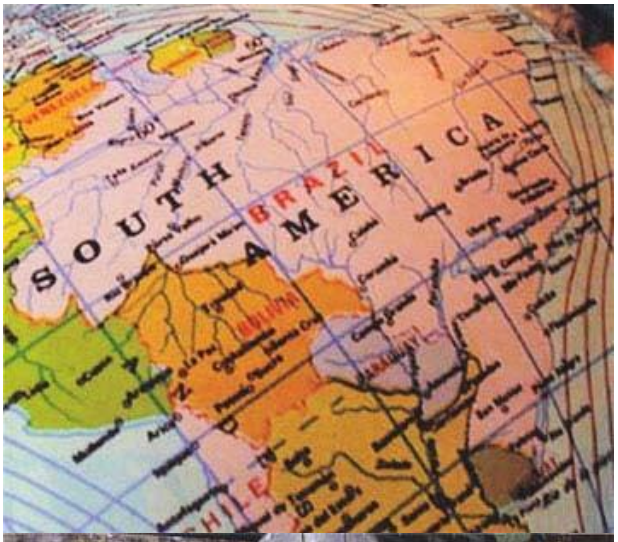

Figura 91: mapa destaca a foto do Brasil

Figura 92: foto de uma porteira

Com a foto da placa *Follow me* (Figura 93), fixada em cima de um veículo, Marisa Monte convida para as imagens apresentadas a seguir: ela aparece no saguão de um aeroporto, se preparando para viajar. Entretanto, essa inscrição cumpre uma função narrativa muito mais ampla, que extrapola a sequência de fotografias acerca da viagem de avião, funcionando como um chamado para que o leitor acompanhe o cotidiano da artista exposto ao longo do *songbook*.

Já a imagem da placa que detalha uma seta apontando para a direita (Figura 94) sugere um movimento de leitura. Posicionado do lado direito, o grafismo sinaliza o que ainda está por vir e induz a virada da página.

Figura 93: placa convida a seguir a sequência de fotos

Figura 94: imagem da placa detalha uma seta apontando para a direita

Algumas imagens de objetos, aparentemente deslocados, conferem um clima bucólico à narrativa. A foto do ninho caído no chão (Figura 95) constitui uma referência indireta aos versos de *Sou seu sabiá*. A morada dos passarinhos também pode ser uma representação do quarto, lugar aconchegante no qual cada indivíduo busca refúgio e proteção. Daí os versos: "se o mundo for desabar sobre a sua cama / e o medo se aconchegar sobre o seu lençol / e se você sem dormir tremer ao nascer do sol / escute a voz de quem ama ela chega aí". Nessa perspectiva, imagens da natureza [da bromélia (Figura 96) à cachoeira (Figura 107)] conectam o universo artístico-profissional de Marisa Monte a um *modo de vida*: sugere-se assim certa proximidade com a natureza, a despeito de tantas viagens e deslocamentos a trabalho.

Figura 95: foto de ninho caído no chão

Figura 96: foto de uma bromélia

Além de recorrer à delicadeza das flores, a artista pontua a narrativa com outros elementos capazes de imprimir feminilidade à sua representação como, por exemplo, as fotografias que exibem produtos de maquiagem (Figuras 97 e 98).

Figura 97: foto exibe produtos de maquiagem **Figura 98**: maquiagem imprime caráter de feminilidade

Em alguns casos, a artista participa da cena mesmo quando, fisicamente, seu corpo não aparece na foto. A presença de Marisa Monte pode ser notada pelos vestígios deixados nos objetos fotografados. Na imagem do aparelho telefônico ladeado de canetas, adesivos e anotações (Figura 99), verificamos a caligrafia da artista em um bilhete fixado do lado de um calendário. Além disso, logo abaixo desse mesmo calendário também há uma *polaroid* em que Marisa Monte aparece abraçando um cachorro. Em outro momento, temos uma xícara de café (Figura 100) que expõe marcas de batom nas bordas, revelando indícios de que seu corpo tocou o recipiente.

Figura 99: imagem do aparelho telefônico ladeado decanetas, adesivos e anotações

Figura 100: xícara de café expõe marcas de batom nasbordas

- **Serializações: entre a repetição do banal e sua montagem**

Do ponto de vista da composição das imagens, identificamos, em um terceiro operador, sequências de imagens, em uma montagem, na maioria das vezes, serializada. Nestas séries, Marisa Monte aparece envolvida com determinadas tarefas cotidianas, rotineiras. Tais sequências podem ser entendidas como pequenos núcleos narrativos onde predomina o esforço descritivo, atento a ações mínimas.

A sequência na qual Marisa Monte segura um telefone, por exemplo, ocupa página dupla e é composta por dezoito quadros (Figura 101). Notamos a repetição de algumas fotos que foram

recortadas com pequenas variações de enquadramento. Trata-se de um recurso exaustivamente explorado ao longo do livro que remete às artes sequenciais. Essas imagens se diferenciam umas das outras pelo deslocamento entre câmera e referente, de modo que cada quadro traz em si um pouco do que foi visto no quadro anterior. Por isso, nesse núcleo narrativo a noção de movimento sobrepõe a noção de continuidade uma vez que há variações na pose mas, de modo geral, ela permanece realizando a mesma tarefa em todos os fragmentos que compõem a cena.

Enquanto supostamente usa o telefone para se comunicar com outra pessoa, Marisa Monte olha para a direita e para a esquerda, abaixa a cabeça, encara a objetiva, ergue ligeiramente o queixo, alterna boca fechada e entreaberta como se estivesse terminando de falar ou pronta para iniciar uma nova frase.

Figura 101: sequência em que Marisa Monte segura um telefone ocupa página dupla

Conforme pontuamos anteriormente, o trabalho de edição se encarrega de sugerir, mas apenas sugerir, a relação entre as letras das músicas e o conteúdo das fotografias. Uma das primeiras sequências do *songbook* organiza oito quadros que mostram Marisa Monte lendo *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz (Figura 102). Ao virar a página, temos a cifra de *Amor I Love You*, música que conta com a participação especial de Arnaldo Antunes recitando um trecho desse romance português lançado em 1878.

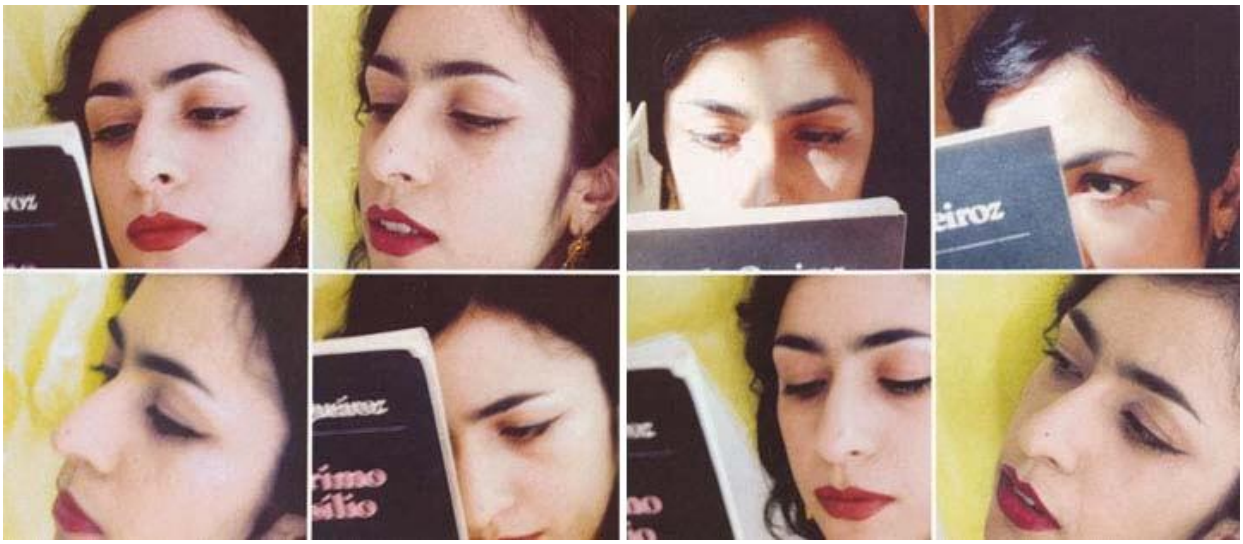

Figura 102: oito quadros mostram Marisa Monte lendo *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz

Já na página dupla em que a artista aparece no saguão de um aeroporto, temos uma montagem de oito fotografias cuja ordenação sugere que o núcleo narrativo tem início em um estágio e termina em outro (Figura 103). No primeiro quadro, vemos uma placa de sinalização indicando o lugar do *check in*. A sequência também é composta por três autorretratos, sendo que em um deles a artista mostra sua passagem aérea. Além disso, há uma imagem da tela de exibição dos horários dos voos e outro quadro que destaca mais um item de sinalização: "obrigatório usar protetores auriculares". Por fim, Marisa Monte registra o momento em que entrega seu cartão de embarque a um funcionário do aeroporto, finalizando com uma vista área do Rio de Janeiro, onde é possível identificar a praia de Copacabana.

Verificamos que, nesse exemplo, os indícios da chegada de Marisa Monte ao aeroporto, passando pela validação do *ticket* até os momentos que sucedem a decolagem determinam a ordem cronológica da edição das imagens.

Figura 103: montagem de oito fotografias sugere que o núcleo narrativo tem início em um estágio e termina em outro

Nas páginas seguintes, a descrição da viagem continua com dois autorretratos nos quais a artista ocupa sua poltrona próxima à janela do avião (Figura 104). Em seguida, outro dístico sugere o momento do desembarque: uma das fotos registra um amontoado de malas (Figura 105) e a outra (Figura 94), destaca uma seta apontando para a direita, finalizando, assim, o inventário dos fragmentos acerca da viagem de avião. Concluímos, portanto, que a alternância de montagens, dísticos e fotos que ocupam página inteira constitui-se como uma estratégia narrativa que se divide em pequenos núcleos ao longo do livro.

Figura 104: artista ocupa poltrona próxima à janela doavião

Figura 105: foto registra amontoado de malas

A sequência da viagem se desdobra em outra pequena narrativa que marca a chegada de Marisa Monte a um hotel (Figura 106). Nos oito quadros que compõem a montagem temos um *ticket* de lavanderia, um telefone sobre um criado mudo e um chaveiro no qual observamos o número do quarto onde a artista ficou hospedada. Por fim, quatro autorretratos encerram o núcleo narrativo com Marisa Monte deitada na cama, repousando após a viagem.

Figura 106: sequência marca a chegada de Marisa Monte a um hotel

Notamos ainda que o modo de projetar o corpo diante da câmera engendra uma relação espacial que também ajuda a garantir a continuidade do fluxo discursivo. Prova disso é a sequência na qual ela visita uma cachoeira. Primeiro há a foto da queda d'água (Figura 107). Em seguida, quatro autorretratos dividem uma página que mostra Marisa Monte de óculos escuros e chapéu (Figura 108). Depois, mais quatro fotografias apresentam a artista de biquíni e com os cabelos molhados, indicando que ela entrou na água após se despir de seus acessórios. Deste modo, fotografar os lugares por onde passa serve para contextualizar a narrativa. Porém, Marisa Monte busca, inclusive, registrar sua forma de ocupar e interagir com esses espaços.

Figura 107: foto da queda d'água

Figura 108: autorretratos mostram Marisa Monte de óculos escuros e chapéu

Já no dístico de setenta e dois quadros que compõem um mosaico a partir de uma profusão de frações do rosto da artista, temos um apelo diferente, pois, nesse caso, a organização acontece de forma, mais marcadamente, serial (e menos sequencial). Ainda que ordenadas em sequência, as imagens não descrevem o desenrolar de uma ação. Olho, boca, orelha e nariz são colocados lado a lado numa montagem que agrega imagens borradas e fora de foco, transformando-as em textura (Figura 109). Os lábios pintados de batom vermelho, bem como os cabelos, cílios e sobrancelhas pretas contrastam com os tons mais claros da pele resultando numa composição que enfatiza as variações cromáticas e tende à fragmentação.

Figura 109: montagem agrega imagens borradas e fora de foco, transformando-as em textura

Algumas sequências se inscrevem entre a narrativa de um fato e o apelo à plasticidade. Na montagem de oito autorretratos feitos dentro de um carro, observamos que o foco, mais uma vez, incide sobre o rosto (Figura 110). Nessa perspectiva, a variação das expressões faciais permite apreender o estado de espírito de Marisa Monte durante o percurso. Ela esboça um olhar de surpresa como se enxergasse algo interessante pela janela, outras vezes abaixa a cabeça, encara a câmera, desvia o olhar para as laterais e, em alguns quadros, até parece estar entediada. No entanto, a fisionomia concorre com as peças que compõem o figurino da artista. Destacam-se o lenço laranja que prende os cabelos, os óculos escuros com armação e lentes de cor amarronzada e os brincos dourados. Todos esses acessórios engendram uma cartela de cores quentes. Combinados com características físicas de Marisa Monte, como a pele morena e os lábios ligeiramente rosados, esses elementos garantem uma atmosfera calorosa em sintonia com a luz que atravessa os vidros do carro e os raios de sol refletidos no rosto da artista.

Figura 110: montagem de oito autorretratos feitos dentro de um carro

Conforme apontamos no início desta análise, Marisa Monte parece estar sempre sozinha uma vez que ela prefere preservar a identidade daqueles que participam de sua vida privada. Há, porém, uma montagem que ocupa página dupla na qual visualizamos Marisa Monte interagindo com outras pessoas (Figura 111). Possivelmente essas imagens foram captadas em uma das aparições públicas da artista, pois, nos sessenta e dois quadros, observamos a construção de um contexto que remete ao encerramento de um show: homens de terno (seguranças, provavelmente) enfileirados em um corredor, caixas próprias para guardar instrumentos musicais e equipamentos sendo transportados por pessoas uniformizadas, muitos fãs com câmeras fotográficas posicionadas para registrar o encontro com a artista, além de profissionais da imprensa com microfones e filmadoras em busca de um depoimento. Interessante notar que, neste caso, a artista convoca o engajamento dos fãs, compondo uma sequência de imagens que *performa* um raro momento de proximidade entre a artista e seu público. Na maioria dessas fotos, Marisa Monte aparece com o sorriso aberto, causando a impressão de que o contato com o público também é, para ela, um momento especial. Se compararmos essa sequência com os outros autorretratos do livro, perceberemos que na interação com os fãs a fisionomia da artista parece mais "disponível".

Figura 111: sequência de fotos mostra interação com fãs

Esse trabalho de composição das imagens mostra mais explicitamente a tensão entre a dimensão amadora e espontânea das fotos e a direção de arte, entre a repetição de banalidades cotidianas e a montagem de sequências (narrativas) e séries de apelo plástico.

Atentos a essas considerações, é possível afirmar que Marisa Monte atualiza o modo de se apresentar diante do público. Ao analisar trabalhos anteriores, notamos que os vídeoducumentários *Mais* (1992) e *Barulhinho Bom* (1996) materializam o desejo da artista mostrar que o trabalho com a música se desdobra em outras atividades que vão além de compor e cantar. Esses vídeos seguem o mesmo formato, intercalando clipes, cenas de bastidores e trechos de shows, além de depoimentos e encontros musicais nos quais, já ali, Marisa Monte tenta desmitificar seu estilo de vida contrastando o brilho dos palcos com a dimensão ordinária de sua existência. Em *Memórias, crônicas e declarações de amor*, contudo, a exposição da intimidade atinge outros patamares e outras modulações, uma vez que a artista realiza a função de fotógrafa e de fotografada, acompanhando durante certo período os eventos de seu dia a dia. Como procuramos mostrar, esse procedimento não exclui o trabalho de concepção, de edição e pós-produção, mas estabelece com ele um mútuo tensionamento.

CONDIDERAÇÕES FINAIS

Durante a década de 1980 a produção de videoclipes no Brasil ainda era devedora do padrão inaugurado pelo Fantástico – programa televisivo que, desde 1975, exibia musicais de artistas

populares que, geralmente, interpretavam canções inseridas nas trilhas sonoras das novelas da Rede Globo. Também por isso, a MTV, que inaugurou suas transmissões em território nacional em 20 de outubro de 1990, começou privilegiando a música norte-americana, uma vez que parte significativa dos clipes brasileiros seguia o formato introduzido pela revista eletrônica dominical da Globo.

Nesse contexto, Marisa Monte já despontava com uma produção audiovisual que se diferenciava daquilo que a MTV e a Globo costumavam exibir. O documentário *Mais* (1991) pode ser considerado a gênese do tipo de representação que reverberou por toda a carreira da artista. Filmadas em película, as cenas intercalam flagrantes do cotidiano e bastidores da produção do disco homônimo, fazendo com que a *performance* musical alcance o domínio da vida privada. A apresentação dessas imagens também reforça a ideia de um registro pessoal e afetivo acerca do cotidiano. Alguns trechos mais parecem filmes caseiros devido aos ruídos que atravessam a tela.

Marisa Monte investe, portanto, em uma identidade visual que vai da diva da música à mulher comum. De uma a outra, a artista não abandona o lugar de destaque que ocupa no cenário musical brasileiro, mas, por outro lado, consegue manter certa autonomia na construção de sua imagem.

Nas fotografias analisadas nesta pesquisa, bem como em alguns videoclipes e documentários lançados ao longo da carreira, Marisa Monte modera e modula a exibição de sua intimidade de acordo com o que lhe parece ser conveniente. Nesse jogo de mostrar e esconder, ela sacia e ao mesmo tempo continua alimentando a curiosidade do público acerca de sua vida pessoal. Acreditamos que assim ela gere sua autonomia e, ao mesmo tempo, engaja o espectador, inserindo- o numa dinâmica de consumo. Afinal, é por meio do próprio trabalho que Marisa Monte mais se expõe e, consequentemente, é a partir de tais produtos "autorizados" que o público terá acesso ao seu universo particular. Estrategicamente, ela usa essa demanda por imagens de sua vida privada, expõe-se a partir de sua obra e, ao mesmo tempo, alavanca a venda de discos e outros produtos licenciados.

De fato, a artista evita aparições públicas (a não ser que seja para divulgar projetos de seu interesse), preferindo manter-se alheia à imprensa pautada pelo culto às celebridades. Uma breve revisão acerca de sua frequência nos meios de comunicação de massa, sobretudo televisão e mídia impressa, nos permite dizer que Marisa Monte é uma figura reservada, que evita falar sobre sua vida

pessoal. Por outro lado, ela crescentemente estampa em sua obra um tom confessional e autobiográfico muito mais marcado do que as entrevistas e reportagens publicadas a seu respeito. Como espécie de gesto emblemático desta postura, *Memórias, crônicas e declarações de amor*, transforma a intimidade de Marisa Monte em produto cultural; intimidade que dificilmente seria disponibilizada por outros meios.

Isso nos levou a crer que o *songbook*, embora alinhado aos preceitos que regem a visibilidade contemporânea, conserva um apelo diferente das imagens de celebridade que costumam circular pela mídia. Nessa perspectiva, os autorretratos presentes no trabalho de Marisa Monte estão mais próximos das imagens amadoras compartilhadas pela internet. Se considerarmos que fotografar é, de algum modo, atribuir valor ao referente, entendemos, portanto, que registrar cenas prosaicas do cotidiano instaura um outro olhar sobre a vida, tornando-a, talvez, menos ordinária.

Impossível negar que há, no imaginário popular, uma construção a respeito das pessoas que se fazem visíveis por meio da mídia, sejam elas atletas, políticos ou artistas. Essa imagem idealizada diz das expectativas do público que, por sua vez, molda e modifica os papéis acionados nas representações. São imagens que definem campos de ação para os sujeitos e, consequentemente, conformam práticas sociais. Nessa perspectiva, o senso comum parece acreditar que uma artista de sucesso – sobretudo uma cantora popular – é aquela que desfruta de fama e riqueza, assediada por fãs, perseguida por *paparazzi*, isto é, alguém que atingiu um patamar inacessível para a maioria e, por isso mesmo, vive cercada de *glamour*.

Entretanto, ao observar as fotos de *Memórias, crônicas e declarações de amor*, apuramos que a carreira artística não é o mote da representação proposta por Marisa Monte. A narrativa encartada no *songbook* se desenvolve longe dos palcos. Trata-se de uma inversão: a música e o trabalho são relegados (ao menos parcialmente) ao plano de fundo, enquanto a intimidade ocupa a fachada. Nos bastidores, outros artifícios são acionados na composição da *performance*. Desta forma, não basta exibir a intimidade. É preciso mostrá-la de um jeito particular, com um olhar atento às sutilezas que transformam a banalidade em poesia, isto é, um olhar próprio de quem confere importância às coisas que, a princípio, poderiam passar despercebidas.

No entanto, mesmo quando ela tenta se colocar no lugar do *qualquer um* é preciso lembrar que, sua rotina, por mais trivial que possa parecer, é a rotina de uma figura bem sucedida, que coleciona bons índices de venda, prêmios e fãs ao redor do mundo. Nesse sentido, a máscara da artista teima em sobrepor, de algum modo, a da mulher comum. Pessoa física e pessoa jurídica, cidadã e empresária, mãe e cantora: os papéis se misturam do mesmo modo que a vida pública se confunde com a vida privada. Deslimites que incluem a diluição das fronteiras entre ficção e realidade.

Ressaltamos, também, que é a partir da autonomia conquistada ao longo da carreira que ela consegue participar ativamente da concepção visual de suas empreitadas musicais. Com o auxílio de *designers*, diretores de arte, cineastas, fotógrafos e outros profissionais da imagem, Marisa Monte interfere num processo criativo que, a princípio, não seria de sua alçada. Expandindo sua atuação para

além do domínio da música, ela imprime marcas pessoais a cada novo trabalho de modo que, quando observamos a totalidade de sua obra, conseguimos enxergar sua assinatura.

Em *Memórias, crônicas e declarações de amor* a tensão entre o amadorismo (característica inerente às fotos) e a gestão dessa dimensão íntima e naturalista revela mudanças que definem uma nova dinâmica na produção de celebridades. Se antes o indivíduo comum contentava-se em admirar seus ídolos, agora ele também encontra ferramentas para estetizar o próprio cotidiano, a fim de se lançar à fama. Por outro lado, figuras que eram cultuadas por ostentarem uma trajetória exemplar, exibem seu estilo de vida como aliado na gestão da autoimagem. Em ambos os casos, esse deslocamento rumo à intimidade é fruto do hábito, naturalizado e, quem sabe, intensificado na contemporaneidade, de observar o outro. A curiosidade sobre a vida alheia, de alguma forma, legitima e convoca a exposição de si.

Nessa perspectiva, acreditamos que o *songbook* é um produto voltado para um segmento específico, isto é, uma comunidade de fãs interessada em consumir a imagem da artista. Essa relação com o público parece definir alguns elementos da representação engendrada por Marisa Monte de modo a expandir a fruição proporcionada pela audição de suas músicas. Mas se o fã pressupõe a existência do ídolo, o que o público espera de uma cantora?

A representação impressa em *Memórias, crônicas e declarações de amor*, embora soe despretensiosa por se assemelhar a uma simples coletânea de fotografias, configura uma narrativa elaborada, que conjuga música e imagem, texto e fotografia. Desta forma, elementos pertencentes a regimes semióticos distintos ampliam a rede de significações. Marisa Monte recorre à intertextualidade para mostrar seu universo de referências, fazendo, inclusive, remissões à sua própria obra. Suas fotografias também dialogam com o trabalho de outros artistas.

Diante da profusão de autorretratos é impossível não lembrar das *polaroids* de Andy Warhol, mas também das foto digitais que povoam o universo confessional da internet. Deste modo, ela assume uma estética *pop*, reunindo, num só espaço, o popular e o erudito, experimentalismo e cultura de massa. Longe de serem excludentes, essas associações manifestam não só o que está explícito nas fotografias, mas também o que aparece subentendido. Por isso, a análise desenvolvida nesta pesquisa, obviamente, não esgota a infinidade de interpretações. É apenas uma leitura, entre tantas possíveis, atenta, principalmente, às estratégias de construção da imagem da artista.

Consideramos, ainda, que o trabalho de Marisa Monte cria um terreno favorável onde é possível refletir acerca da memória. Não apenas a coletiva, disponibilizada pelos meios de comunicação e aceita como parte da história social. Mas, também e principalmente, a memória materializada em narrativas autobiográficas que revelam traços da subjetividade de seus interlocutores e que, como vimos, se liga, direta ou indiretamente, aos processos coletivos.

De que forma os indivíduos conservam suas recordações? Quais as semelhanças entre as fotos apresentadas por Marisa Monte e as fotos que compõem os álbuns de pessoas anônimas? Em que medida essas representações podem ser transformadas em produto cultural? De que forma esse tipo de apropriação altera a produção de imagens e identidades?

Uma única resposta não daria conta da complexidade de todas essas indagações. Mas contemplar o aspecto relacional das interações e as nuances dos processos de troca simbólica parece indicar um desfecho para o tratamento do tema. A vida ordinária – fonte inesgotável para a criação artística e intelectual – lança o cotidiano como espaço poético, de resistência, inserido nos contextos urbanos, midiáticos, da intimidade e da afetividade. Daí a importância de focar a experiência como algo que ultrapassa a produção cultural, mas que, ao mesmo tempo, sustenta o lugar da arte como forma de conhecimento e de estar no mundo, para além de sua consideração como simples mercadoria.

Por fim, a pobreza da experiência definida por Walter Benjamin (1994) parece ganhar outros contornos a partir de narrativas similares ao *songbook* analisado ao longo desse estudo. O trabalho de Marisa Monte é representativo de um fenômeno atual, que se conecta ao compartilhamento de arquivos e dados pessoais por meio dos dispositivos que se multiplicam no ciberespaço. A partir do momento que o *eu* se torna um projeto editorial ancorado, sobretudo, na produção de imagens instantâneas, vislumbramos uma nova etapa do processo de construção de subjetividades. As narrativas confessionais e autobiográficas encontram no audiovisual uma linguagem favorável para materializar aquilo que é experimentado no curso da vida. São histórias que clamam por visibilidade, projetando seus narradores como marcas numa vitrine onde, quem observa é consumidor e produtor desse mesmo espetáculo. Ao que tudo indica, o declínio das formas tradicionais de narrar, não determina, necessariamente, o apagamento da experiência, mas sua transformação.

Hoje, a autonomia emerge como um valor socialmente compartilhado: faça você mesmo. E ainda que a *vida filme* (Gabler, 1999) se perca na vertiginosa profusão de imagens que nos atravessam a todo instante, ela parece conservar, potencialmente, um desejo de comunicabilidade: alcançar o outro, interagir, conviver.

De acordo com o próprio Benjamin (1994), o conteúdo da narrativa está impregnado com a

experiência de vida do narrador, que nela imprime a sua marca, como a mão do oleiro na argila do vaso. Antes encarnado na figura dos mestres, sábios e conselheiros, o narrador contemporâneo parece ser aquele que segura uma câmera digital e com ela, mesmo que de forma despretensiosa e amadora, registra passagens de sua vida ordinária, a fim de reorganizar e intercambiar suas vivências com quem acaso por elas se interessar.

Parece-nos, enfim, que no âmbito do capitalismo contemporâneo, a experiência e os modos de vida se tornam, fundamentalmente, objetos de investimento e gestão. Mas conforme observamos a partir das fotografias de Marisa Monte, algo sempre escapa a essa tentativa de controle: um gesto, um olhar, um sorriso, um objeto fortuito. As imagens *de Memórias, crônicas e declarações de amor* se situam entre a técnica e a espontaneidade, entre o desejo de uma representação bem sucedida e a displicência própria do cotidiano, fazendo da administração das aparências um jogo de cena em que o domínio da *performance* inclui lidar com o improviso.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Luciana Santos Guilhon. Mídia e transformação da intimidade na atualidade: as implicações subjetivas da exposição da vida íntima nos reality shows. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf" HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"

HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK

"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"

HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK

"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"

HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK

"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK
"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"

HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK "http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"
HYPERLINK

"http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/luciana%20guilhon.pdf"guilhon.pdf> Acesso em 28 jun. 2010.

ARAÚJO, L. E.; HONOR, R. A Marisa Monte que o público não vê. In: *Isto É Gente Online.* Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/50/reportagem/rep_marisa_monte.htm> Acesso em 25 jun. 2009.

BARBOSA, Camila Cornutti. *A Bossa Nova, seus documentos e articulações:* um movimento para além da música. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2008.

BARROS, André Luiz. A voz da dona. In: *Bravo!* São Paulo, SP: D'Avila Comunicações Ltda. n. 14. nov. 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara:* nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. *O óbvio e o obtuso:* ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo:* a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BAZIN, André. *O Cinema:* ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas:* magia e técnica, arte o política. São Paulo: Brasiliense,1994.

BRASIL, A., MIGLIORIN, C.. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. Disponível em < HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK "http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK

"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK

"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK

"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280" HYPERLINK
"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280"http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280> Acesso em 26 fev. 2011.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. In: *Famencos*. Porto Alegre: n. 24. jul. 2004.

CORREA, Ademir. Senhora Monte. In: *Rolling Stone*. São Paulo, SP: Spring Publicações Ltda. n. 7. abr. 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do samba:* a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

EHRENBERG, Alain. *O culto da perfomance:* da aventura empreendedora à depressão nervosa. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2010.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. In: *Famecos*. Porto Alegre: n. 36. ago. 2008.

FILHO, João Freire. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. In: *ECO-PÓS*, v.6, n. 1. jan. jul., 2003.

FONSECA, João Eliseo. *A estrela Dalva.* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2008.

GABLER, Neal. *Vida, o filme:* como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo:Companhia das letras, 1999.

GUIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade:* sexualidade, amor e erotismo nassociedades modernas. SP: Ed. Unesp, 1993.

_____. *Modernidade e Identidade.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). *Mídia, memória & celebridades:* estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. *As rainhas do rádio:* símbolos da nascente indústria cultural brasileira. São Paulo: Senac Editoras, 2009.

JANOTTI, Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. Disponível em
< HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"

HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"

HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"

HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"
HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"

HYPERLINK "http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf"

"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK

"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK

"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK

"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf" HYPERLINK
"http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf">> Acesso em 16 set. 2009.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia:* estudos culturais - identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KLEIN, Alberto. Fuga da invisibilidade: mutações semióticas na imagem publicitária. In: *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo: Vol. 4, n. 9. mar. 2007.

MONTE, Marisa. *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor.* São Paulo: DBA Artes Gráficas,2000.

MORIN, Edgar. *As estrelas:* mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. Os olimpianos. In: *Cultura de massas no século XX:* o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1969.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais:* solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro:Objetiva, 2009.

NETO, Lira. *Maysa:* só numa multidão de amores. São Paulo: Globo, 2007.

PESSOA, Helena. *Auto-retrato:* o espelho, as coisas. São Paulo, 2006. Disponível em

< HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"

03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK

"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"
HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-
120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-
03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK
"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"

HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"

120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-

03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-

03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK

"http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "

HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf"

120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-

03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf" HYPERLINK "http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/publico/4121124.pdf">> Acesso em 21 jul. 2010.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual:* os percursos do olhar. São Paulo: Contexto,2007.

PRIMO, Alex. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. In: *XXIX Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação*, 2006, Brasília. Anais, 2006.

SEVERIANO, Jairo; MELLO Zuza Homem de. *A canção no tempo:* 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SIBILIA, Paula. *O show do eu:* a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,2008.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade:* uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte Valente. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.